



TESIS DOCTORAL

**Aaron Sorkin y la dramatización del idealismo
y el liderazgo político en la serie de televisión
*El ala oeste de la Casa Blanca***

Autor:

José Gabriel Lorenzo López

Tesis doctoral dirigida por:

Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
LENGUAJE, CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y
HUMANÍSTICAS Y LENGUAS MODERNAS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

Madrid, 2016



TESIS DOCTORAL

**Aaron Sorkin y la dramatización del idealismo
y el liderazgo político en la serie de televisión
*El ala oeste de la Casa Blanca***

Autor:

José Gabriel Lorenzo López

Tesis doctoral dirigida por:

Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
LENGUAJE, CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y
HUMANÍSTICAS Y LENGUAS MODERNAS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

Madrid, 2016

ÍNDICE

Introducción	19
---------------------	----

PARTE I

MARCO POLÍTICO, HISTÓRICO E INSTITUCIONAL. EL MODELO DE SOCIEDAD IDEAL EN LA FUNDACIÓN DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA	31
---	----

1. De las trece colonias a la Constitución de 1787	37
---	----

1.1. Los Padres Fundadores y la sociedad ideal	40
1.2. La Declaración de Independencia	46
1.2.1. La introducción	47
1.2.2. El preámbulo	48
1.2.3. Las acusaciones	49
1.2.4. La sentencia	50
1.2.5. La conclusión	51
1.2.6. Los firmantes de la Declaración de Independencia	52
1.3. La Constitución de los Estados Unidos de América y la Declaración de Derechos (Bill of Rights)	54
1.3.1. La firma de la Constitución Federal	55
1.3.2. Características principales de la Constitución	59
1.3.2.1. <i>Separación de poderes</i> ¹	61
<i>Poder Legislativo</i>	61
<i>Poder Judicial</i>	63
1.3.2.2. <i>Artículos IV, V, VI y VII</i>	64

¹ El apartado dedicado al Poder Ejecutivo se analiza con detalle en el capítulo segundo debido a la importancia que tiene la figura presidencial en la serie de televisión objeto de estudio, *El ala oeste de la Casa Blanca*.

1.3.2.3. <i>Controles y equilibrios</i>	66
1.3.3. La Declaración de Derechos (Bill of Rights)	68
1.4. El nacimiento de los partidos políticos	70
1.5. Conclusiones	71
2. La institución presidencial	73
2.1. Funciones y obligaciones del Presidente de los Estados Unidos de América según la Constitución	75
2.2. Conclusiones	79
3. Cuatro amenazas históricas a la sociedad ideal norteamericana	81
3.1. Concepto y significado del <i>sueño americano</i> en el imaginario estadounidense	84
3.2. La Guerra de Secesión o el debilitamiento del derecho a la igualdad	86
3.3. La Gran Depresión o el debilitamiento del derecho a la propiedad	88
3.4. La Guerra de Vietnam o el debilitamiento del derecho a la libertad	92
3.5. El 11-S o el debilitamiento del derecho a la seguridad	95
3.6. Conclusiones	99

PARTE II

CONSTRUCCIÓN DEL LIDERAZGO PRESIDENCIAL	101
4. Liderazgo político y temperamento humano	105
4.1. Diversos enfoques sobre la clasificación de los temperamentos	107
4.2. Temperamento presidencial	109
4.2.1. Temperamento artesanal	110
4.2.1.1. <i>Temperamento artesanal director</i>	113
4.2.1.2. <i>Temperamento artesanal jugador</i>	113
4.2.2. Temperamento guardián	114
4.2.2.1. <i>Temperamento guardián vigilante</i>	116
4.2.2.2. <i>Temperamento guardián procurador</i>	117
4.2.3. Temperamento racional	118
4.2.3.1. <i>Temperamento racional organizador</i>	120
4.2.3.2. <i>Temperamento racional director</i>	121

4.2.4. Temperamento idealista	122
4.2.4.1. <i>Temperamento idealista guía</i>	123
4.2.4.2. <i>Temperamento idealista defensor</i>	123
4.3. Conclusiones	124
5. Criterios de liderazgo presidencial	127
5.1. Aproximación al concepto de liderazgo político	128
5.2. Características del liderazgo presidencial	133
5.3. Conclusiones	139
6. Representación audiovisual de la figura del presidente de Estados Unidos	141
6.1. Temperamento y liderazgo del presidente de Estados Unidos en los argumentos audiovisuales: presidentes ficticios	151
6.1.1. El arquetipo presidencial en la fase idealista (1930-1961)	152
6.1.2. El arquetipo presidencial en la fase pragmática (1961-1968)	154
6.1.3. El arquetipo presidencial en la fase paranoica (1968-1979)	163
6.1.4. El arquetipo presidencial en la fase nostálgica (1979-1995)	165
6.1.5. El arquetipo presidencial en la fase esquizofrénica (1995-2001)	168
6.1.5.1. <i>Géneros de acción</i>	169
6.1.5.2. <i>Géneros dramáticos</i>	172
6.1.6. El arquetipo presidencial en la fase apocalíptica (2001-2008)	174
6.2. Temperamento y liderazgo del presidente de Estados Unidos en los argumentos audiovisuales: presidentes históricos	176
6.2.1. La representación de George Washington en las producciones audiovisuales	178
6.2.2. La representación de John Adams en las producciones audiovisuales	181
6.2.3. La representación de Abraham Lincoln en las producciones audiovisuales	182
6.2.4. La representación de John F. Kennedy en las producciones audiovisuales	185
6.2.5. La representación de Richard Nixon en las producciones audiovisuales	188

6.3. Conclusiones	191
-------------------	-----

PARTE III

AARON SORKIN: LA PERSPECTIVA DRAMÁTICA DE UN IDEALISTA CONTEMPORÁNEO	197
--	-----

7. La elegancia en la escritura cinematográfica	199
--	------------

7.1. La huella del teatro en la infancia y la juventud de Aaron Sorkin	203
7.2. Inicios profesionales como escritor dramático	205
7.3. Inicios profesionales como guionista de cine y televisión	208
7.3.1. La capacidad de Sorkin para generar diálogos elegantes	211
7.3.2. La construcción dramática de personajes idealistas	215
7.4. Conclusiones	219

8. Análisis de los arquetipos idealistas en la obra audiovisual de Aaron Sorkin	221
--	------------

8.1. Algunos hombres buenos	222
8.1.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Algunos hombres buenos</i>	224
8.2. Malicia	228
8.2.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Malicia</i>	230
8.3. El presidente y Miss Wade	233
8.3.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>El presidente y Miss Wade</i>	235
8.4. Sports Night	238
8.4.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Sports Night</i>	241
8.5. Studio 60	244
8.5.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Studio 60</i>	246
8.6. La guerra de Charlie Wilson	250
8.6.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>La guerra de Charlie Wilson</i>	251
8.7. La red social	255
8.7.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>La red social</i>	258
8.8. Moneyball: rompiendo las reglas	260
8.8.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Moneyball: rompiendo las reglas</i>	262

8.9. The Newsroom	265
8.9.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>The Newsroom</i>	267
8.10. Steve Jobs	270
8.10.1. Análisis de los personajes idealistas en <i>Steve Jobs</i>	273
8.11. Conclusiones	274

PARTE IV

EL IDEALISMO POLÍTICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL LIDERAZGO PRESIDENCIAL EN <i>EL ALA OESTE DE LA CASA BLANCA</i>	281
--	-----

9. La creación de la serie y el proceso de producción del proyecto 283

9.1. El origen de un proyecto inédito	284
9.2. La producción de la Primera Temporada	286
9.3. La producción de la Segunda Temporada	291
9.4. La producción de la Tercera Temporada	295
9.5. La producción de la Cuarta Temporada	299
9.6. Breve descripción de los personajes principales de las cuatro temporadas	304
9.6.1. Josiah Bartlet	306
9.6.2. Leo McGarry	308
9.6.3. Josh Lyman	309
9.6.4. Toby Ziegler	311
9.6.5. Sam Seaborn	312
9.6.6. C.J. Cregg	313
9.6.7. Donna Moss	314
9.6.8. Charlie Young	315
9.7. Conclusiones	315

10. La sociedad ideal y su construcción dramática. Las decisiones políticas en *El ala oeste de la Casa Blanca* 319

10.1. El camino hacia la exaltación del idealismo: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Primera Temporada	322
10.1.1. La Ley 443, la Ley de bancos y la Ley de armas	323
10.1.2. La regulación del etanol y la iniciativa legal contra los derechos de los homosexuales	325
10.1.3. Varios nombramientos presidenciales	327
10.1.4. Pena de muerte	331

10.1.5. Estrategia militar, diplomacia y uso de la fuerza en escenarios nacionales e internacionales	332
10.1.6. Discurso sobre el Estado de la Unión	335
10.2. La traición al idealismo a partir de las verdades contradictorias: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Segunda Temporada	336
10.2.1. El intento de reformar la Ley de armas	336
10.2.2. Elecciones y nombramientos presidenciales al Congreso	337
10.2.3. Incapacitación temporal del presidente	339
10.2.4. El conflicto sin resolver entre el idealismo público y las necesidades de la empresa privada	339
10.2.5. El conflicto mayor de la sociedad ideal de Bartlet	341
10.2.6. La labor militar de Bartlet	342
10.2.7. La promesa del <i>sueño americano</i> como antesala de la sociedad ideal estadounidense	342
10.2.8. El fracaso de la sociedad ideal y la lucha para mantener el idealismo que la hace posible	344
10.3. La dificultad de imponer el idealismo en la sociedad: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Tercera Temporada	345
10.3.1. El veto a la Ley de sucesiones	347
10.3.2. La comisión de investigación del Congreso	348
10.3.3. Idealismo y pragmatismo	350
10.3.4. Posse Comitatus	352
10.4. El triunfo del idealismo en la sociedad: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Cuarta Temporada	354
10.4.1. Las dos propuestas de Ley frustradas por la realidad	354
10.4.2. Nombramientos presidenciales sin la confrontación entre idealismo y pragmatismo	355
10.4.3. La exaltación de la sociedad ideal en las grandes decisiones de política internacional	355
10.4.4. El triunfo definitivo del idealismo	357
10.5. Conclusiones	359
11. La complejidad dramática de Josiah Bartlet: temperamento presidencial del personaje	365
11.1. El temperamento presidencial en la Primera Temporada	367
11.1.1. La presentación del temperamento predominante de Bartlet	368
11.1.2. La perspectiva airada del temperamento de Bartlet	370

11.1.3. La inteligencia como base temperamental hacia la virtud	373
11.1.4. La fe religiosa como componente fundamental del temperamento de Bartlet	374
11.1.5. El temperamento de Bartlet en la relación con su hija Zoey	376
11.1.6. La manifestación del temperamento de Bartlet en relación con McGarry	378
11.1.7. El temperamento guardián de Bartlet y el objetivo del presidente de promover la educación	379
11.1.8. El temperamento racional que se manifiesta en el comportamiento de Bartlet	380
11.2. El temperamento presidencial en la Segunda Temporada	382
11.2.1. La lucha interna de Bartlet por afianzar su temperamento presidencial antes de llegar a la Casa Blanca	383
11.2.2. La incorporación de Hayes para fomentar el diálogo político en la Casa Blanca	384
11.2.3. Cuando el temperamento guardián vigilante se convierte en espejo en el que mirarse	385
11.2.4. El temperamento presidencial de Bartlet como ejemplo de virtud	386
11.2.5. Conflictos interiores de Bartlet que dificultan un comportamiento acorde a su temperamento guardián vigilante	388
11.2.6. La importancia de la inteligencia como medida del temperamento presidencial	392
11.3. El temperamento presidencial en la Tercera Temporada	392
11.3.1. La dualidad temperamental de Bartlet: la erosión del temperamento guardián vigilante	393
11.3.2. La recuperación de la virtud presidencial a partir del restablecimiento del temperamento guardián vigilante de Bartlet	395
11.3.3. La combinación de comedia y drama para mostrar el temperamento racional director de Bartlet	398
11.4. El temperamento presidencial en la Cuarta Temporada	399
11.4.1. La realidad frustra la implantación definitiva del temperamento guardián vigilante en Bartlet	400
11.4.2. El temperamento guardián vigilante de Bartlet frente a la conducta de los asesores del presidente	401
11.4.3. La implantación del temperamento guardián vigilante sobre el temperamento racional director como modo de imponer una estrategia emocional definitiva a la narrativa	403

11.5. Conclusiones	404
12. La complejidad emocional de Josiah Bartlet: estudio sobre el liderazgo presidencial del personaje	409
12.1. El conflicto entre el liderazgo político y la implantación de los ideales prometidos durante la campaña electoral: el liderazgo presidencial durante la Primera Temporada	414
12.1.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet	414
12.1.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet	417
12.1.3. La habilidad política del presidente Bartlet	421
12.1.4. La visión del presidente Bartlet	422
12.1.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet	424
12.1.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet	426
12.1.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse	431
12.2. El debilitamiento del liderazgo político debido a los asuntos privados no compartidos con la sociedad: el liderazgo presidencial durante la Segunda Temporada	432
12.2.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet	432
12.2.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet	434
12.2.3. La habilidad política del presidente Bartlet	437
12.2.4. La visión del presidente Bartlet	437
12.2.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet	439
12.2.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet	440
12.2.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse	443
12.3. La revelación definitiva de la causa que debilita el liderazgo de Bartlet: el liderazgo presidencial durante la Tercera Temporada	443
12.3.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet	444
12.3.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet	445
12.3.3. La habilidad política del presidente Bartlet	446
12.3.4. La visión del presidente Bartlet	447
12.3.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet	448
12.3.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet	449
12.3.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse	451
12.4. La asunción definitiva de Bartlet de las categorías que definen el liderazgo político: el liderazgo presidencial durante la Cuarta Temporada	451
12.4.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet	452
12.4.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet	453

12.4.3. La habilidad política del presidente Bartlet	453
12.4.4. La visión del presidente Bartlet	456
12.4.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet	457
12.4.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet	457
12.4.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse	459
12.5. Conclusiones	459

13. Análisis comparativo de arquetipos presidenciales: contrastes y similitudes entre Josiah Bartlet y la figura del presidente de Estados Unidos en el audiovisual 463

13.1. Análisis de la fase política a la que pertenece <i>El ala oeste de la Casa Blanca</i>	464
13.2. Análisis comparativo entre el arquetipo de Bartlet y el de los presidentes ficticios e históricos a lo largo de las fases políticas	473
13.2.1. Confrontación entre el arquetipo de Bartlet y el que define a los presidentes ficticios	474
13.2.1.1. Análisis comparativo con los presidentes de la fase idealista (1930-1961)	475
13.2.1.2. Análisis comparativo con los presidentes de la fase pragmática (1961-1968)	476
13.2.1.3. Análisis comparativo con los presidentes de la fase paranoica (1968-1979)	479
13.2.1.4. Análisis comparativo con los presidentes de la fase nostálgica (1979-1995)	480
13.2.1.5. Análisis comparativo con los presidentes de la fase esquizofrénica (1995-2001)	480
13.2.1.6. Análisis comparativo con los presidentes de la fase apocalíptica (2001-2008)	482
13.2.2. Confrontación entre el arquetipo de Bartlet y el que define a los presidentes históricos	484
13.2.2.1. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de George Washington	485
13.2.2.2. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de John Adams	486
13.2.2.3. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de Abraham Lincoln	486
13.2.2.4. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de John F. Kennedy	488
13.2.2.5. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de Richard Nixon	489

13.3. Conclusiones	490
14. Conclusiones finales	499
Bibliografía	513
ANEXOS	531
Anexo I La Declaración de Independencia de los trece Estados unidos de América	533
Anexo II La Constitución de los Estados Unidos de América	535
Anexo III Producciones audiovisuales relacionadas con las cuatro amenazas históricas a la sociedad ideal norteamericana	553
Anexo IV Otras producciones audiovisuales relacionadas con presidentes ficticios e históricos no analizadas en el capítulo sexto	567

“Nulla politica sine ethica”

Enrique Bonete Perales, *La política desde la ética*

“En orden a la poesía, es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble”

Aristóteles, *Poética*

“[El drama] termina dando una consistencia especial a las historias de los guiones y a las películas, que las hace semejantes a nosotros mismos. No al mundo más o menos convencional en el que estamos como ciudadanos demócratas, consumidores o personajes, sino semejantes y equivalentes a nuestro mundo íntimo personal y nuestra intangible dignidad. Y desde ahí juzgamos esas historias que pretenden ser genuinamente verdaderas, siendo plenamente ficticias”

Juan José García-Noblejas, en el Prólogo de *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*

Introducción

El año 1999 supuso un punto de inflexión en el sector audiovisual, más concretamente en la industria televisiva estadounidense. En ese curso se estrenaron dos series que marcarían la entrada en la tercera edad dorada del medio: *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase 1999-2007) y *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, Aaron Sorkin, 1999-2006), dos ejemplos antagónicos que ofrecían televisión de calidad en el umbral del siglo XXI. De este modo, tras la época fundacional vinculada a la década de los años cincuenta, que constituyó el primer periodo dorado, y la segunda edad gloriosa potenciada por las series que se estrenaron en la década de los años 80, la siguiente fase en la que destacan innovaciones en la narrativa televisiva –que proporcionaron un nuevo impulso al medio hasta el punto de situarse para muchos profesionales y espectadores al mismo nivel del cine– corresponde a los años que hasta el momento componen el siglo XXI. En este sentido, Brett Martin, periodista que ha publicado en los medios más prestigiosos de Estados Unidos, es muy optimista en cuanto a la duración que abarca esta tercera edad dorada de la televisión y opina que “tal vez sería más correcto denominarla *primera oleada de la tercera época dorada*, ya que sigue siendo discutible si la época dorada ha acabado o no” (Martin 2014: 24).

En cualquier caso, la nueva narrativa televisiva de calidad abrió nuevos derroteros a los ya existentes – las primeras épocas doradas de la televisión se debieron, fundamentalmente, a la introducción de modificaciones en la estructura y en el argumento de las series – y estimuló la innovación directamente sobre un aspecto dramático todavía inexplorado: una nueva perspectiva en la creación del personaje dramático. De esta forma, en la primera década del siglo XXI, las pantallas de los televisores se llenaron de antihéroes, el primero de los cuales, Tony Soprano, protagonizó el drama mafioso *Los Soprano*. Esta particular apuesta por modificar el eje del relato y hacerlo pivotar alrededor de un personaje principal de dudosa moral ahuyentó del proyecto a las cadenas

públicas norteamericanas, las denominadas *networks*, y cedió todo el riesgo de la decisión a la televisión por cable norteamericana. De este modo, el canal privado HBO se convertirá desde estos momentos en la marca inaugural de la nueva televisión de calidad. “La experiencia de colocar a un delincuente como eje del relato era completamente inédita en una serie de televisión, por lo que el rechazo de las *networks* no pilló a Chase [creador de *Los Soprano*] por sorpresa” (Cascajosa 2005: 107), y la situación fue aprovechada por la cadena para inaugurar un nuevo periodo en la televisión. En este sentido, la televisión por cable norteamericana se ha convertido en el hogar en el que habitan estos nuevos protagonistas desalmados y cargados de defectos que *a priori* crearían rechazo en el espectador. Así, el resto de cadenas privadas se sumaron al éxito de la novedad y empezaron a producir series protagonizadas por antihéroes que, sin embargo, debían gozar de algún aspecto más humano que permitiera la empatía del público.

Frente a la ambigüedad moral que gobernaba el espíritu de *Los Soprano* y sus herederas, se alzó el idealismo que proponía Sorkin desde su serie. Las cadenas públicas norteamericanas (ABC, NBC y CBS) acomodadas desde su fundación -en la primera época dorada de la televisión-, como compañías que reinaban en el panorama televisivo sin esforzarse apenas por mantener sus programas entre los de mayor éxito, entre otras razones por la falta de competencia en el sector, se vieron obligadas, desde el inicio del nuevo siglo, a elevar el nivel de calidad de sus series para mantener el nivel de audiencia. Por esta razón, sin traicionar su carácter de televisiones públicas, tuvieron que abandonar su zona de confort ante el empuje de las series procedentes de la televisión por cable y redoblaron sus esfuerzos para no perder la estela de la nueva dirección que había tomado el entretenimiento televisivo, producido desde un rincón oscuro al que las *networks* jamás tendrán acceso.

En esta lucha desigual, desde el punto de vista de los contenidos y del presupuesto donde los “mayores gastos en programación [del cable] se han multiplicado por tres entre 1994 y 2004, mientras los ingresos por publicidad en ese mismo periodo lo han hecho por cuatro” (Cascajosa 2005: 157), las televisiones públicas tuvieron que reinventarse y adaptar sus propuestas, en inferioridad de condiciones económicas, con el objetivo de captar nuevas audiencias que permitieran plantar cara a la fuerte irrupción de la televisión por cable, “para 1999 el cable ya estaba plenamente asentado en el mercado audiovisual, pero ese año marcó el inicio del asalto definitivo al reinado de las *networks*... Ese también fue el año en el que el cable básico logró por primera vez superar en cuota de

pantalla a las *networks* tradicionales (NBC, CBS y ABC)” (Cascajosa 2005: 157).

En este contexto, la cadena NBC terminó aceptando la propuesta de Aaron Sorkin, un joven dramaturgo caracterizado por un estilo de escritura clásica y de mentalidad optimista e idealista, que se alejaba completamente en forma y fondo del nuevo modo de hacer televisión que había impuesto el cable. A pesar de las reticencias iniciales mostradas por la cadena para dar luz verde a un proyecto ambientado en la política estadounidense, como consecuencia de la delicada situación política que atravesaba la Casa Blanca tras el estallido del escándalo Lewinsky, finalmente en septiembre de 1999 la NBC alumbró la serie de televisión propuesta por Sorkin. De esta forma, *El ala oeste de la Casa Blanca* constituyó la primera decisión tomada desde una *network* con la que se pretendía aumentar el nivel de calidad para hacer frente al cable. Además, desde el punto de vista estilístico la NBC optó por posicionarse en el extremo opuesto a la nueva moda de hacer televisión y se lanzó a la lucha por la audiencia apoyándose en héroes idealistas de gran talla moral, a través de un género inédito hasta ese instante en la televisión estadounidense: el político.

Por lo tanto, el idealismo que provenía de la serie creada por Sorkin provocó que *El ala oeste de la Casa Blanca* llegara a encontrarse muy aislada al verse rodeada, en muy poco tiempo, de antihéroes y de tramas que abogaban por la ambigüedad moral para llegar al público. Sin embargo, “durante sus tres primeras temporadas *El ala oeste de la Casa Blanca* se convirtió en el más relevante drama de la televisión norteamericana gracias a ser a la vez un inesperado éxito de audiencia [sobre todo entre el público más pudiente y educado], un favorito de los críticos y un triunfador con autoridad en todo tipo de premios, logrando nueve Emmys tras su primera temporada y cuatro consecutivos como mejor drama del año” (Cascajosa 2005: 167). Desde el principio quedó clara la opción de la NBC para competir por la audiencia desde un nicho inexplorado hasta ese momento en la televisión, que en lugar de abogar por escenas de sexo y violencia explícitas como contenidos más novedosos, un terreno que está vetado a las televisiones públicas, confió su apuesta a los guiones de Sorkin que estaban “repletos de antológicos diálogos y referencias a la alta cultura... con fino sentido del humor que era capaz de hacer atrayente hasta el tópico argumental más aburrido” (*Ibidem*). ¿Qué pudo provocar el éxito de la serie, que navegaba claramente a contracorriente de los programas que empezaban a ofecerse a la sociedad, y al mismo tiempo convertirse en un pilar clave de la tercera edad dorada de la televisión? Sin duda, una

cuestión muy general que se convirtió en la génesis del presente trabajo de investigación y que paulatinamente iría siendo matizada.

Objetivo del presente trabajo

Un acercamiento somero a las razones por las que la serie recibió tan buena acogida trazaría un camino que conduciría a los motivos por los cuales el presidente de Estados Unidos ha sido el personaje político más dramatizado de la historia del audiovisual. Incluso, cuando se comparan las películas en las que ha intervenido, como personaje ficticio o histórico, con las que se han realizado a los líderes políticos de otros países. Una primera apreciación podría indicar que al tratarse del presidente norteamericano y constituir la industria audiovisual estadounidense la más destacada del mundo, entra en el ámbito de la lógica que las producciones cinematográficas y televisivas autóctonas se ocupen con mucho empeño en reflejar múltiples puntos de vista de su principal responsable político. Sin embargo, si se realiza una panorámica por el resto del mundo y se contrasta la producción de Estados Unidos con la producción audiovisual de otros países comparando el número de veces que se ha llevado a la pantalla (sea la grande o la pequeña) al líder político de las otras naciones, el resultado no ofrece lugar a la duda: el sentimiento de admiración que el pueblo norteamericano muestra hacia su figura presidencial queda muy por encima de la afinidad que expresa cualquier sociedad del mundo hacia su propio presidente.

En este sentido, la búsqueda de las razones de esta asidua inclinación para retratar a su principal líder político, algunas veces convirtiéndolo en héroe y otras en villano, se encuentra entre los objetivos de este trabajo de investigación. Del mismo modo, hallar las causas últimas que subyacen en la excelente recepción que obtuvo *El ala oeste de la Casa Blanca*, en una época poco predispuesta a identificarse con los héroes, y, en esta línea, establecer las conexiones que pueden existir entre la serie y la Historia de Estados Unidos, respondería a la razón última que originó el detonante del presente estudio. Entre medias, diferentes objetivos que facilitan el camino hacia la meta definitiva. Como por ejemplo, la manera en la que Sorkin plantea el drama y los conflictos del personaje principal, el presidente de Estados Unidos Josiah Bartlet, para convertir el idealismo en un tema atractivo a la audiencia. Una circunstancia que se explora en este trabajo de investigación a partir de dos características asociadas a la figura del máximo mandatario: el temperamento presidencial y las características asociadas al liderazgo político.

Como se puede comprobar, se obvia un análisis de la serie de Sorkin mediante la aplicación de herramientas más propias de la escritura dramática –estructura, secuencia, escena, construcción de personajes, etc...–, a favor de un estudio de las tramas basado en el efecto dramático provocado por la traslación a un personaje de ficción de teorías propias de la realidad que han surgido en torno al temperamento y al liderazgo políticos. De esta manera, se pretende eliminar la barrera que separa el mundo real del mundo ficticio con el fin de justificar, a través de esta investigación, la unión que existe entre ambos niveles. Así, podrá asignarse a Bartlet un papel en la historia de los presidentes de Estados Unidos, y no sólo comparándolo con sus homólogos de ficción (ya sean inventados o históricos) sino también con los reales, una vez que se determine su temperamento presidencial y sus dotes de líder. Como se ha comentado, uno de los objetivos es encontrar el origen de la fascinación que la sociedad norteamericana siente por sus presidentes reales, atestiguada a través de la importancia que adquieren en la historia del audiovisual, los ficticios. En esta línea, de lo que no cabe ninguna duda es que el vínculo entre la realidad histórica del país y la ficción creada por Sorkin se hace palpable a través del idealismo que emana de ambos contextos.

Para lograr el objetivo se han establecido una serie de hipótesis que han ayudado a centrar la investigación.

Hipótesis de partida

A continuación se van a enumerar las hipótesis que plantea la investigación y que delimitan el objetivo final, consistente en la verificación de una estrategia dramática por parte de Sorkin que conecte la idealizada realidad histórica de Estados Unidos, impuesta desde su fundación, con la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca*.

- 1) ¿Supone la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca* una recuperación de la mentalidad estadounidense procedente de la idealización de su época fundacional?
- 2) ¿Se proyectó la emisión de la serie en un periodo difícil, de escasa receptividad por parte del público hacia quienes consideraba como sus mayores héroes?
- 3) Para hacer atractiva e interesante la serie, ¿Sorkin ha sido capaz de dramatizar el idealismo?

- 4) ¿Se puede asociar el temperamento presidencial de Bartlet al de los Padres Fundadores?
- 5) ¿Se puede considerar a Bartlet un presidente ideal en cuestiones de liderazgo?
- 6) ¿Existe coherencia por parte de Sorkin en la creación de sus personajes dramáticos?
- 7) ¿Ayuda el estilo audiovisual de Sorkin a transmitir su mensaje idealista?

Metodología y discurso de la investigación

El proceso que se ha seguido para lograr el objetivo ha consistido en plantear una primera parte de la investigación centrada en la realidad histórica de la fundación de Estados Unidos. El objetivo ha sido determinar el origen de la fascinación que la sociedad norteamericana siente por sus presidentes y la procedencia de la imagen de sociedad ideal que proyecta hacia el exterior. En este sentido, se ha buceado en la génesis del concepto *sueño americano* auténtico símbolo que refleja la idealización de la vida norteamericana.

Del mismo modo, frente a la concepción del modelo social definido por el estilo de vida americano, el denominado *american way of life*, se confrontarán aquellos periodos críticos que han puesto en entredicho el modelo de sociedad creado tras la independencia de Gran Bretaña. Grandes crisis sociales que vertebraron el país en bandos, rompiendo la unidad fundacional, y que amenazaron con sepultar el trabajo realizado por los Padres Fundadores. Sin embargo, la recuperación de los valores que impregnan a la nación desde su origen, finalmente, lograron restablecer la unión de la sociedad norteamericana. En la primera parte, también se lleva a cabo un análisis de los dos documentos más importantes sobre los que se sostiene Estados Unidos: la Declaración de Independencia y la Constitución.

El estudio que se realiza de ambas regulaciones aporta luz sobre la imagen idealizada que transmite la sociedad norteamericana, en dos sentidos. Por un lado, porque las ideas que contienen ambos escritos constituyen los cimientos sobre los que se apoya la convivencia social ideal que se aspiraba a conseguir y, por otro lado, porque la elaboración de los

dos documentos constituyen un ejercicio de tolerancia y unidad política que aglutinó diversos pensamientos y que, por lo tanto, en algún momento supieron hacerse concesiones para lograr el objetivo final: la construcción de un nuevo orden social que se apoyaba en el ciudadano.

A partir del estudio que analiza el surgimiento de la sociedad ideal, de quienes constituyeron sus auténticos héroes y de los graves problemas a los que han tenido que enfrentarse la sociedad norteamericana a lo largo de su historia –una circunstancia que lleva constantemente a realizar ejercicios de reconducción a la senda del ansiado idealismo que impregna el alma estadounidense–, la segunda parte del trabajo se centra en estudiar una serie de categorías presidenciales relacionadas con el temperamento y el liderazgo recogidas en diversas teorías. Para ello el trabajo realizado por Choiniere y Keirse y en *Presidential Temperament* ha sido fundamental para la elaboración de las categorías asociadas al temperamento de los presidentes estadounidenses. En la confección de las herramientas que han ayudado a establecer las categorías asignadas al liderazgo presidencial ha sido fundamental el estudio previo que ha llevado a cabo Greenstein en *The Presidential Difference. Leadership Style from FDR to Clinton* y en menor medida el estudio previo de Blondel, que puede leerse en *Political Leadership. Towards a General Analysis*, el de Magstad *Understanding Politics. Ideas, Institutions and Issues* y, en menor medida, el propuesto por Choiniere y Keirse y en el volumen anteriormente referido. La intención de este análisis es configurar unas características que permiten asignarse a los presidentes estadounidenses reales en base a su comportamiento exclusivo como líder político de la nación, es decir, fundamentalmente basado en la toma de decisiones realizada en la Casa Blanca.

De este modo, los criterios más destacados de las teorías anteriores se aplicarán también sobre los personajes presidenciales en la historia del audiovisual. El objetivo es resaltar la importancia del vínculo entre la realidad y la ficción en el imaginario estadounidense. Es decir, la unión que existe entre el espíritu fundacional y el concepto de *sueño americano* que proceden de la primera parte del presente estudio con la imagen que se aspira a proyectar a través de las producciones cinematográficas y televisivas que se analizan a partir del capítulo sexto, el último que pertenece a la segunda parte de la investigación. En este capítulo, se despliega un amplio panorama de la historia del audiovisual que ha sido protagonizada por el presidente de Estados Unidos, tanto en su faceta ficticia como histórica. En este sentido, solo se tendrá en cuenta la figura presidencial que haya sido protagonista o haya gozado de un papel relevante en el argumento correspondiente. La razón de esta circunstancia,

se debe a que los criterios teóricos que se utilizan en la investigación se han probado por los autores respectivos sobre presidentes reales.

Por lo tanto, se ha concluido que la identificación pretendida entre la realidad y la ficción solo es posible a través de la aplicación de dichos criterios sobre personajes que han desempeñado su labor como presidentes en la ficción. Y, no solo esto, sino que además han debido desempeñar una participación bastante activa en la película o la serie de televisión para poder evaluar correctamente su comportamiento como presidente. En esta línea, han quedado descartados de la investigación aquellos personajes que aspiran a ser presidentes, es decir, producciones audiovisuales cuyos argumentos se centran en campañas electorales. Del mismo modo, también quedan fuera del presente estudio las figuras presidenciales en los momentos anteriores o posteriores a su paso por la Casa Blanca. Bien es cierto, que se establecen algunas excepciones que se justifican más adelante.

La razón que conduce a delimitar de esta manera la presente investigación es –no se olvide– el análisis de la construcción del idealismo estadounidense y determinar el papel que juega el presidente en la confección de dicha mentalidad. En otro sentido, pero también en la realización del capítulo sexto han ayudado los estudios previos realizados por Coyne en *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*, cuya separación de las producciones audiovisuales por fases históricas reales han ayudado a centrar el objetivo de la presente investigación, del mismo modo, el trabajo realizado por Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla a esta parte del estudio del presidente de Estados Unidos en el audiovisual procede de sus publicaciones: *Evolución de la imagen del presidente de Estados Unidos en el cine de estereotipos apocalípticos. De Bill Clinton a Barack Obama y The Depiction of the U.S. President in the Apocalyptic Cinema. A Comparison between Clinton and Bush Terms in the Wake of 9/11*. En menor medida, ha influido su última publicación basada en las producciones audiovisuales estrenadas durante las dos legislaturas de Obama, *Recovery of the US President Character in the Hollywood Film During Barack Obama's Terms*. El motivo principal es que el objeto principal de estudio de la presente tesis es la figura presidencial en la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca*, cuya última temporada se estrenó en el año 2006 y a la que, por lo tanto, no alcanzó la era Obama. De esta forma, las producciones audiovisuales posteriores a esta fecha no han influido sobre la configuración del protagonista de la serie. Sin embargo, se ha recurrido a este estudio para trazar una nueva fase que aporta un nuevo paralelismo entre la realidad y

la ficción, y supone una continuación a la última fase ideada por Coyne cuyo estudio concluye en 2008, justo donde empieza la reciente publicación de Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla.

La parte tercera de la presente tesis se centra en analizar la coherencia estilística y de fondo de Aaron Sorkin, el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca*, desde una perspectiva idealista. En este sentido, los personajes protagonistas y los más importantes de su obra audiovisual, se ha sometido a un examen para confeccionar las razones de su comportamiento idealista. No se han aplicado sobre dichos personajes los criterios asociados a los presidentes reales y ficticios utilizados en la segunda parte del trabajo, sino que se ha partido para tal propósito de los criterios éticos que defienden en la historia, porque la ética es una virtud ciudadana que asegura el devenir ideal de cualquier sociedad, y los criterios narrativos que ayudan al drama a poner los obstáculos para conseguir los fines. El objetivo de esta parte es acercar al lector al imaginario sorkiniano, al mismo tiempo, que se continúan apuntalando los cimientos de la sociedad ideal desde una perspectiva autoral y dramática que confluirá en la cuarta parte con la histórica y la teórica expuestas en las dos partes anteriores. De alguna forma, no solo se busca la simbiosis entre el idealismo que intenta recuperar *El ala oeste de la Casa Blanca* con el que procede de la Historia de Estados Unidos y de quienes han ejercido como presidentes de la nación, sino que esta asociación intentará demostrarse por la vía formal. Es decir, en qué medida el clasicismo de Sorkin remite al concepto de sociedad ideal.

Durante la tercera parte, también se acotará de manera singular el estudio de las temporadas de la serie de televisión que es objeto de la presente investigación. Se ha podido comprobar que la duración de la serie se extendió durante siete temporadas, no obstante la participación de Sorkin en la misma estuvo relacionada con la escritura de los guiones de los episodios pertenecientes a las cuatro primeras temporadas. A partir de la quinta temporada, su única vinculación con la serie consistió en que siguió ostentando el crédito como creador de la misma. Su nombre no volvió a aparecer como guionista en ningún capítulo, ni a participar en la elaboración de los argumentos de los mismos.

La cuarta parte de la investigación se centra en analizar la procedencia del idealismo presente en *El ala oeste de la Casa Blanca*, y aplicar sobre el comportamiento presidencial las categorías teóricas estudiadas, que estaban relacionadas con el temperamento y el liderazgo con el fin de asociar su comportamiento como presidente, al de los presidentes reales. De esta

forma, podrá determinarse si sus decisiones presidenciales y la actitud que Bartlet mantiene en el ejercicio de su cargo pueden equipararse con las de algún mandatario ligado a la época fundacional. Una circunstancia que ayudaría a dotar de coherencia el objetivo de este trabajo, junto al análisis que se realiza en el capítulo décimo del idealismo presente en la serie y la manera en que se manifiesta y que se compara con la primera parte del trabajo, aquella que estudiaba los orígenes del idealismo en la Historia de Estados Unidos.

En el último apartado se comparan los rasgos presidenciales de Bartlet, tanto relacionadas con el aspecto temperamental como con las categorías del liderazgo, con el de los presidentes audiovisuales que se han analizado en el capítulo sexto. El objetivo de usar esta metodología es concretar el vínculo que lo asocia en la historia del audiovisual con aquellos personajes presidenciales más afines al idealismo estadounidense que, desde luego, están presentes en unas fases diferentes a las que pertenece *El ala oeste de la Casa Blanca*. Desde luego, esta comparación permitirá establecer el temperamento presidencial y el liderazgo preferido por las producciones audiovisuales estadounidenses, que es lo mismo que decir por la sociedad norteamericana, que forma el principal sector a quien se dirige la industria audiovisual.

Para el análisis relacionado con esta parte del estudio han sido de gran apoyo los libros editados en Estados Unidos en torno a la figura de Aaron Sorkin, los cuales, además, se han centrado en resaltar su trabajo para *El ala oeste de la Casa Blanca*. En este sentido, han sido de gran ayuda los textos escritos por Neim, *The Republic of Sorkin: A View from the Cheap Seats*, que se puede encontrar en el libro coordinado por Thomas Fahy, *Considering Aaron Sorkin. Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* y el volumen de Crawley, *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television's The West Wing* y el libro escrito por el matrimonio Parry-Giles, *The Prime-Time Presidency. The West Wing and U.S. Nationalism*, todos ellos enfocados al análisis del idealismo presente en *El ala oeste de la Casa Blanca*.

Agradecimientos

Antes de concluir la introducción quiero mostrar mi absoluto agradecimiento y mi eterna simpatía a Antonio Sánchez-Escalonilla, que ha dirigido este estudio con enorme sabiduría e infinita paciencia convirtiéndose en un faro que ha sabido guiar el proyecto en todo momento, advirtiendo obstáculos y sugiriendo rutas que permitían seguir avanzando hacia la meta. A él le debo todo el aprendizaje que me llevo de la investigación que he realizado.

También quiero resaltar mi agradecimiento a mis amigos del claustro de profesores de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León: Adrián Pradier, José Gabriel López-Antuñano, Juan José Villanueva, Marga del Hoyo, Javier Jacobo González y Jara Martínez por el apoyo mostrado a lo largo del periodo que ha durado la elaboración del presente estudio. En este sentido, sus ánimos constantes, el interés mostrado en la evolución del trabajo y el cariño que he recibido de ellos me han llevado en volandas hasta la finalización del mismo.

Del mismo modo, quiero tener presentes también a mi madre, a mi abuelo Gabriel, a mi tía Blanca y a mi tía Carmen Elvira por ayudarme a descubrir la magia del cine desde bien pequeño, accediendo a llevarme sin descanso y sin rechistar a las salas cinematográficas que poblaban la Gran Vía de Madrid en los años ochenta y a mi tío José Gabriel por llevarme al teatro en mi juventud. A la memoria de mi padre, muy especialmente, porque él me ayudó a afianzar mi verdadera vocación. A ellos todo mi cariño.

Y, por supuesto, todo mi amor a Virginia, mi mujer, cuyo aliento, apoyo y ayuda desinteresada en el tiempo que ha durado el proceso de investigación han resultado impulsos valiosísimos e inestimables, sobre todo en los momentos de más oscuridad. Con ella quedo en perpetua deuda por las facilidades que me ha dado desde el inicio de este trabajo para poder dedicarme plenamente a su elaboración y por el tiempo que la he escatimado y no hemos podido compartir juntos. En este sentido, también quiero tener presentes a nuestros hijos, Pedro, Gabriel y Santiago con quienes estoy en deuda de juegos por la cantidad de planes que no he podido llevar a cabo con ellos y a los que espero compensar a partir de ahora, restituyendo la atención no dedicada. A mi familia, con todo mi amor y cariño, dedico el presente estudio.

PARTE I

MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO E INSTITUCIONAL
EL MODELO DE SOCIEDAD IDEAL EN LA FUNDACIÓN DE LOS
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Innumerables estudios y teorías han sido vertidos a lo largo de la historia dirigidos a diseñar la mejor forma de gobierno del hombre sobre sus semejantes. Ríos de tinta que colman las bibliotecas de todo el mundo y que en lo que se refiere al periodo de la fundación de Estados Unidos abarcan desde las implicaciones éticas del político desarrolladas por Platón y Aristóteles hasta las teorías del derecho natural y los primeros acercamientos al pacto social aportados por la ilustración inglesa y francesa con Locke, Montesquieu y Rousseau a la cabeza. Enfoques de filosofía política que han ido reciclando, la mayor parte de ellos, las teorías anteriores y aportando a su vez elementos novedosos que suponían la adaptación a los tiempos de las antiguas ideas, ya fueran éstas, sobre el Estado y los sujetos que lo deben conformar, sobre el comportamiento que debe exigirse al individuo que ostenta la responsabilidad de gobierno o, por supuesto, acerca de los sistemas de nombramiento de tal o cual gobernante. En cualquier caso, en todos ellos, reside una idea común irrefutable que subyace en el fondo de todo el pensamiento orientado hacia este campo de la filosofía: la necesidad del ser humano de constituir grupos de personas dirigidos por alguien capacitado para velar por la felicidad del resto.

No es el propósito de este trabajo de investigación realizar un estudio de las distintas corrientes filosóficas que han teorizado sobre cómo alcanzar la sociedad ideal pero se antoja necesario justificar en esta parte del trabajo el nacimiento de la noción de idealismo en el imaginario colectivo de la sociedad estadounidense porque, más adelante, se utilizará este concepto en el análisis de la serie de televisión creada por Sorkin. La intención final es la de establecer vínculos entre los ideales que emanan de *El ala oeste de la Casa Blanca* y los que se propusieron alcanzar los Padres Fundadores de Estados Unidos cuando se independizaron de Gran Bretaña y configuraron el país en el que les gustaría vivir. En definitiva, cómo la esencia del *sueño americano* en el ideario estadounidense actual hereda, en buena medida, la genética fundacional.

El objetivo concreto del capítulo primero es proporcionar un claro panorama sobre el origen de las decisiones que condujeron a los Padres Fundadores a forjar la primera nación democrática de la historia. Cómo convergen, en el momento adecuado, las más oportunas y convenientes teorías políticas que les permiten sustentar con aplomo el objetivo que se proponen: conceder al pueblo el gobierno del país. Un hecho que convirtió a Estados Unidos en el territorio donde se implantó de verdad el sistema político ideal, hasta ese momento protagonista de innumerables disquisiciones teóricas. Como asegura Guardia en *Historia de Estados Unidos*, donde enmarca el devenir de la nación desde las trece colonias hasta el inicio de la presidencia de Barack Obama, uno de los debates más prolíficos de la historiografía de los países de habla inglesa es el de cuáles fueron las influencias teóricas que hicieron posible la revolución americana. Según afirma Guardia:

“Para muchos historiadores y politólogos, la tradición política americana era exclusivamente liberal [y para otros] tenía influencias de un republicanism presente en Grecia y Roma... [La conclusión de Guardia es que] El republicanism norteamericano bebió de múltiples fuentes. Por un lado, los revolucionarios citaban profusamente a autores del mundo clásico. Filósofos e historiadores griegos como Sócrates, Platón, Aristóteles, Herodoto, Tucídides eran nombrados en panfletos cartas y otros escritos. También los norteamericanos estaban muy familiarizados con autores latinos. La pasión de los revolucionarios por la historia de Roma desde el periodo de las guerras civiles, en el siglo I a.C., hasta el establecimiento, sobre las ruinas de la república, del imperio en el siglo II d.C. era una realidad. Para ellos existía una clara similitud entre su propia historia y la de la decadencia de Roma... Los revolucionarios reivindicaban en sus escritos los valores sencillos de las colonias frente a las lujosas y decadentes costumbres de la metrópoli². Autores como Tácito, Salustio o Cicerón, que escribieron cuando los principios de la república romana estaban seriamente amenazados, fueron los favoritos de los Fundadores. También citaron a menudo a John Locke y a los autores pertenecientes a la Ilustración escocesa y francesa... Su influencia se aprecia en la correspondencia y en los escritos de todos los revolucionarios norteamericanos” (Guardia 2009: 50-51).

De esta manera, Guardia reflexiona acerca del profundo conocimiento que los pensadores norteamericanos poseían de la cultura europea. Una circunstancia que les permitió deducir que siempre se repetía el mismo conflicto en todas las organizaciones políticas y sociales: el del enfrentamiento entre la libertad y el poder. Para los Padres Fundadores este problema podía resolverse consiguiendo el necesario equilibrio entre ambas nociones. Según los razonamientos que establecieron más adelante para

² Carmen de la Guardia se refiere a las malas costumbres que se están abriendo paso en Inglaterra y cuyas consecuencias están sintiendo directamente en las colonias británicas de América, “las comparaciones entre la corrupción del Imperio romano con las actitudes voluptuosas y corruptas de Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII, eran constantes” (Guardia 2009: 51).

fundar la sociedad que ellos consideraban ideal, llegaron a la conclusión de que “sólo a través de la virtud cívica se gozaría de la necesaria libertad sin caer en el desorden” (Guardia 2009: 52). Al mismo tiempo que surgía semejante deseo en su pensamiento, no eran conscientes de que estaban grabando en la memoria colectiva el concepto de *ideal* en la cultura estadounidense.

En este sentido, como indica el profesor Bonete, la política es “el comportamiento de los sujetos que toman decisiones por y para una colectividad determinada” (Bonete 1998: 7). Al contextualizar sus palabras en la introducción del libro de ensayos *La política desde la ética*, coordinado por él mismo, se descubre que las decisiones - ya sean sociales, económicas, jurídicas o militares - de cualquier sistema de gobierno deben regirse siempre por criterios éticos. De esta manera, la virtud cívica que pretenden insuflar a la nueva sociedad los Padres Fundadores representa un estado de la naturaleza humana que se alcanza, exclusivamente, a partir del comportamiento ético. Así es como el ser humano logrará la felicidad. La utilización de dicho término en la Declaración de Independencia no resulta novedosa en el área de la teoría política sino que proviene del uso filosófico que le otorgan Platón y Aristóteles en la edad antigua.

Por lo tanto, es en el logro de la felicidad y en el comportamiento ético de los dirigentes y la sociedad, a partir de un sistema de gobierno ordenado, donde nace el idealismo norteamericano. Esta conformación de la conciencia moral y, por lo tanto, ética, característica del ser humano, “ya que el hombre se hace humano mediante su capacidad de elección para el bien y para el mal” (Berlin 2013: 40) - que en la Declaración de Independencia se hace más relevante y profunda desde el momento que establece la referencia al Todopoderoso como Ser Superior y fin último para obrar correctamente, es decir, con sentido moral y ético - se encuentra en la base de la sociedad ideal. Por lo tanto, se podría establecer una semejanza entre los orígenes de Estados Unidos y los personajes de *El ala oeste de la Casa Blanca* en la apuesta de ambos por un comportamiento irreprochable de sus líderes que sirva de ejemplo a la sociedad.

Tal y como argumentaba Aristóteles, los criterios éticos deberían aplicarse al conjunto de las decisiones tomadas por los seres humanos y, obviamente, a las decisiones políticas que por ser más importantes jamás tendrían que ejecutarse a expensas de dichos criterios, en cuanto que las consecuencias de las normas adoptadas tienen siempre por objeto al propio ser humano. Por esta razón, “la felicidad está siempre en proporción de la

virtud y de la prudencia, y de la sumisión a las leyes de éstas” (Aristóteles 2011a: 143).

En definitiva, la intención del primer capítulo es reflejar brevemente la historia política e institucional de Estados Unidos para tender, más adelante, un puente con *El ala oeste de la Casa Blanca*. Las menciones a los orígenes del país en algunos capítulos de la serie permiten establecer paralelismos y confluencias entre la búsqueda de la sociedad ideal que iniciaron los Padres Fundadores y el reflejo que semejante empresa ejerce en la Casa Blanca que dirige el presidente creado por Sorkin, Josiah Bartlett³. Conocer el funcionamiento de las instituciones de poder que se detallan en la Constitución de Estados Unidos, se antoja fundamental para comprender el análisis de los diversos conflictos que en este sentido explora la serie de televisión.

El capítulo segundo destaca de forma detallada y en exclusiva las funciones que la Constitución permite al presidente del país. La razón de dedicarle un capítulo entero a esta circunstancia reside en el hecho de que el protagonista de la serie es el presidente de Estados Unidos. Por lo tanto, se hace necesario conocer las posibilidades y los límites del jefe de la Unión para comprender mejor aquellas situaciones que obstaculizan y condicionan el ejercicio del poder ejecutivo en *El ala oeste de la Casa Blanca*.

En el tercer capítulo se van a estudiar las cuatro amenazas históricas que han hecho tambalearse a la sociedad ideal pensada por los Padres Fundadores: la Guerra de Secesión, la Gran Depresión, la Guerra de Vietnam y los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Cada uno de estos acontecimientos puso en evidencia las flaquezas de la sociedad norteamericana y sembraron la duda sobre la supervivencia del idealismo estadounidense.

³ Con doble t al final del apellido a diferencia del personaje de ficción creado por Sorkin que sólo presenta una.

1.

De las trece colonias a la Constitución de 1787

El proceso histórico que desembocó en la Revolución Americana y la postrera escisión de Gran Bretaña de las trece colonias asentadas en territorio americano, no se puede explicar desde la perspectiva de un suceso concreto y determinante sino a partir de la acumulación de varios acontecimientos que provocaron la rebelión final. Uno tras otro, los dictámenes procedentes del rey Jorge III se tradujeron en una serie de acciones que fueron calando en la conciencia colonial hasta que, finalmente, terminaron enervando los ánimos de la sociedad civil americana. Al principio, la revolución no formaba parte de la solución planteada desde las trece colonias, ya que pesar de que se iban recibiendo con cierto escepticismo dichos mandatos, las órdenes reales se asumieron con enorme cautela entre los hombres más templados y prudentes de los territorios norteamericanos. Pasar a la acción fue la consecuencia de llegar a una situación cercana a la humillación.

La nueva nación se forjó en las calles de las ciudades por medio de manifestaciones y boicots a los productos británicos y, más tarde, con una declaración de guerra cuyo resultado final era bastante incierto. Además, las trece colonias, no consideraron la posibilidad de independizarse hasta que no se hubo cumplido el primer año de enfrentamientos militares. La Declaración de Independencia fue un documento que surgió como una respuesta natural a un intento de cambiar la situación política que se vivía en las colonias. Es decir, la victoria sobre Gran Bretaña no aseguraba que la relación con sus compatriotas de Europa modificara la conducta política que estaban sufriendo, por lo que para evitar mayores represalias por parte de la corona, los delegados de las trece colonias optaron por constituir un nuevo país independizándose de la que había sido su patria hasta entonces.

El riesgo que asumían al tomar esta decisión fue enorme, sobre todo, porque una vez anunciado el contenido de la Declaración había que asumirla con todas sus consecuencias. Además, sobrevolaba la incertidumbre entre los colonos acerca del consenso político que deberían alcanzar las trece colonias que tenían objetivos jurídicos y económicos distintos, más allá del hecho común de querer escindirse de Gran Bretaña.

La nueva nación trajo consigo el nacimiento de una sociedad inédita hasta ese momento: la que se crearía bajo un régimen democrático. En este sentido, hubo tres cuestiones fundamentales que confluyeron en el lugar adecuado y en el momento oportuno para originar el primer gobierno de la historia de la humanidad, surgido de una democracia. En primer lugar, la mala experiencia reciente padecida bajo un régimen monárquico; en segundo lugar, la existencia desde hacía un siglo, aproximadamente, de las corrientes filosóficas liberales que entre otros razonamientos afirmaban que “la sociedad y el Estado nacen del derecho natural, el cual afirma que siendo todos los hombres iguales e independientes nadie puede provocar en los demás ningún daño en la vida, la salud, la libertad y las posesiones. Por lo tanto, el derecho a la vida, el derecho a la libertad, el derecho a la propiedad y el derecho a la defensa de estos derechos constituyen derechos naturales” (Reale y Antisteri 1988: 444). Su principal impulsor fue el filósofo inglés John Locke que, además, hizo especial hincapié en el derecho a la propiedad y, en tercer lugar, la teoría del pacto social que determinaría el gobierno de la nación, tal y como se recogía en los tratados de los ilustrados franceses con Jean Jaques Rousseau, al frente. El resultado de la independencia norteamericana fue una Constitución democrática surgida de los ideales propuestos en la Declaración y cuya puesta en práctica trajo consigo la materialización de la sociedad ideal.

Los Padres Fundadores son todos aquellos políticos de las colonias que se empeñaron en que el sueño de un nuevo país fuera real. En concreto, se refiere a los cincuenta y seis delegados que representaban a las trece colonias que estamparon su firma en la Declaración de Independencia y que por hacerlo arriesgaron su vida y la de sus familiares. De todos los firmantes existen, al menos, diez Padres Fundadores que “presentados en orden alfabético, constituyen la *galería de los grandes* que se ha mantenido en pie en el test del tiempo: John Adams, Samuel Adams, Benjamin Franklin, Alexander Hamilton, Patrick Henry, Thomas Jefferson, James Madison, John Marshall, George Mason y George Washington. Además, existe un consenso unánime en reconocer que fue George Washington el

mayor Fundador⁴ de todos” (Ellis 2007: 1). Los Padres Fundadores de la nación se esforzaron en que los ideales perseguidos se cumplieran tal y como los habían imaginado, aunque plasmarlos en la realidad iba a resultar bastante más complicado de lo deseado, como pudieron comprobar a la hora de elaborar la Constitución.

En cualquier caso, la confrontación entre la sociedad ideal fundacional recogida en la Declaración de Independencia y el pragmatismo que siempre exige la realidad que demandaba la Constitución, no impidió que se hallara un punto medio en el que ciertos criterios ideales pudieran ponerse en práctica, desde el momento en que se introdujeron en la Constitución los puntos que conforman la Declaración de Derechos (Bill of Rights), que representan las diez primeras enmiendas a la Constitución de Estados Unidos. Se proporcionaba así, a los habitantes de la recién surgida nación, la mayor cesión de derechos y libertades que jamás un Estado había llegado a ordenar.

A partir de este momento, los desvíos de la senda idealista que se han sucedido a lo largo de la historia del país han provocado, como respuesta general, el intento de volver al camino marcado y, por lo tanto, de recuperar los valores enunciados y legados por los Padres Fundadores. Como recoge Magnet en su libro *The Founders at Home*, “ellos intentaron crear una nueva nación que para los americanos fuera verdaderamente su hogar, las casas habitadas por ellos y en muchos casos diseñadas y construidas (por ellos mismos) ofrecen una brillante visión, de la forma más cercana y personal, de un ideal de vida que ellos imaginaron para sí mismos y para sus compatriotas” (Magnet 2014: 13). Las ideas que encierra la sociedad ideal de los Padres Fundadores suponen el modelo de Estado que se ha transmitido con tanto afán de generación en generación hasta nuestros días y que la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca*, trata de actualizar y recuperar. De esta forma, el testigo que recoge el presidente estadounidense cada vez que es elegido por sus ciudadanos como líder de la nación, no sólo significa la responsabilidad de gobernar de la forma más eficaz sino, además, de hacerlo manteniéndose fiel al espíritu fundacional.

⁴ El texto en inglés utiliza el inexistente término “Foundingest Father of all”. Ha sido traducido lo más fielmente posible al castellano.

1.1. Los Padres Fundadores y la sociedad ideal

En 1763 se pone fin, con el Tratado de París, a una larga serie de guerras entre Gran Bretaña y Francia que se salda con la derrota de estos últimos. Durante el periodo bélico, las colonias británicas que ocupaban la costa oriental de América del Norte habían combatido durante tres cuartos de siglo contra los franceses que habitaban el territorio que lindaba con sus tierras. El triunfo hizo frotarse las manos a los colonos, granjeros la mayor parte de ellos, porque vieron la posibilidad de expandir su territorio hacia el oeste. La razón fue que así podrían aumentar sus propiedades y recursos hasta el Misisipi. Sin embargo, al otro lado de los montes Apalaches, no muy lejos de donde estaban establecidas las trece colonias, los indios americanos amenazaban con perturbar la paz, recién firmada con los franceses, siempre y cuando alguien se adentrara en su territorio.

Los colonos británicos pensaron que su nación les apoyaría en el intento de expansión hacia el oeste y justificaban su argumento en que si no hubiera sido por ellos Gran Bretaña no habría sido capaz de derrotar a Francia. Sin embargo, los británicos de las islas consideraron, a su vez, que ya habían hecho suficiente ayudando a los colonos a derrotar a los franceses. La disparidad de criterios entre unos y otros no afectó al rey Jorge III que llegó a un acuerdo con los indios para establecer una frontera en los montes Apalaches, más allá de la cual no podía penetrar ningún ciudadano que dependiera de su reinado. El pacto dejó completamente insatisfechos a los granjeros y a los poseedores de plantaciones en Virginia -“la más antigua y populosa de las colonias, donde además, el hambre de tierras de los grandes propietarios de plantaciones era particularmente marcada” (Asimov 2012: 18) - que observaron como con el pacto se les escapaba una oportunidad de crear nuevas colonias hacia el valle del Ohio. El acuerdo con los indios fue visto por muchos de los colonos como una afrenta contra sus derechos y como un sentimiento de desidia del rey hacia las colonias que, de esta manera, no sintieron reconocimiento alguno por ayudar a vencer a los franceses. La decisión provocó que empezase a germinar un sentimiento antibritánico que iría agudizándose en los diez años siguientes.

También existía otro numeroso grupo de colonos afincado en las tierras del norte, en los territorios de Nueva Inglaterra, que desempeñaban su labor como comerciantes marítimos estableciendo relaciones de compra-venta con las Antillas y Europa. Como no tenían ningún interés en expandirse hacia el oeste, en ellos no arraigó el espíritu antimonárquico. Pero Gran Bretaña cometió un error de cálculo que si no se hubiera

producido “los americanos más conservadores podían haber mantenido a raya a los granjeros y a los hombres de la frontera mal organizados” (Asimov 2012: 18). Desde las islas británicas se consideraba que los colonos prosperaban gracias a su ayuda y si esto era así, ¿por qué no se les imponía algún tipo de impuesto que fuera a parar al bolsillo de los ciudadanos que permanecían en las islas? En el fondo estaban considerando que si los colonos ocupaban territorio británico debían pagar un alquiler a la Madre Patria. Sin embargo, la perspectiva de la situación que tenían en América era bien distinta: los colonos sentían que tras abandonar Europa se habían hecho a sí mismos y habían fundado hogares sin ayuda de nadie. Las consecuencias inmediatas de la creación de estos impuestos alentaron la aparición del espíritu antibritánico también en Nueva Inglaterra y las colonias colindantes.

Finalmente, amparándose en el coste de la guerra con Francia, contra la que se habían librado batallas no solo en América sino también en Europa y Asia, el Parlamento británico dictó unas leyes que repercutían de forma directa en los negocios y el bolsillo de los colonos americanos. Además, estaban tan alejados desde el punto de vista geográfico que en previsión de las revueltas que estos nuevos impuestos pudieran producir se concluyó que cualquier medida que se adoptara no podía afectar, de ninguna forma, al comercio ni a los negocios de las Islas Británicas. En cualquier caso, se destinó un destacamento de diez mil hombres para sofocar cualquier intento de rebelión.

Los impuestos empezaron a imponerse en 1761, antes de la finalización de la guerra, pero alcanzaron su auge en 1765 cuando ya se había firmado el Tratado de París. Fundamentalmente, pueden resumirse en tres órdenes: a) los mandatos de asistencia, b) la ley de Timbres y c) la ley de Acuartelamiento.

a) Los mandatos de asistencia

Los mandatos de asistencia consistían en órdenes de búsqueda generalizada de artículos de contrabando que se estuvieran introduciendo en las colonias de manera ilegal a través de las aduanas. Estos mandatos existían desde 1751 pero en aquella época los colonos todavía tenían miedo a los franceses y debían permanecer unidos y obedientes a Gran Bretaña. En 1761 la guerra había inclinado la balanza hacia los británicos y los franceses ya no constituían una amenaza para las colonias. A partir de estas órdenes, cualquier funcionario de aduanas podía ejercer su derecho para entrar en cualquier propiedad particular en busca de objetos ilegales que

hubieran eludido el pago del impuesto de aduanas. Esta intromisión en la propiedad privada exasperó el ánimo de los colonos. Una acción lógica es que el funcionario de aduanas registrase la mercancía de un individuo en el control correspondiente y otra muy distinta que una ley lo amparara para introducirse en cualquier propiedad privada buscando productos que hubieran evitado los controles.

b) La ley de Timbres

La ley de Timbres puede considerarse el primer impuesto directo que se aprobó sobre las colonias de América porque el dinero iba directamente de sus bolsillos a los del gobierno británico. La nueva normativa consistió en la obligación de poner un sello del Estado británico en los documentos oficiales, en concreto, sobre el papel que se utilizaba para realizar cualquier tipo de operación comercial o burocrática, incluidos periódicos, en cada una de las trece colonias. Se consideró que sería un impuesto bastante lucrativo porque las transacciones que no incorporaran el sello, serían consideradas ilegales y obligadas a pagar una multa.

c) La ley de Acuartelamiento

La ley de Acuartelamiento se aprueba el 15 de mayo de 1765 y obliga a todos los ciudadanos de las colonias a dar alojamiento a los soldados británicos que lo necesiten. El origen de la ley se debe a que en las tierras de América del Norte no existían suficientes cuarteles para dar cobijo a las tropas destinadas en las colonias de ultramar. Esta intromisión del Estado, de nuevo, en la propiedad privada resultó intolerable para los colonos y fue vista como un modo de vigilancia para apaciguar cualquier revuelta que pudiera producirse contra la ley de Timbres.

Con toda seguridad, si estas leyes se hubieran propuesto a la Cámara de los Burgueses, que era el órgano administrativo que defendía los intereses de los colonos ante el Parlamento británico, sus componentes hubieran votado a favor del impuesto porque habrían entendido sin dificultad que había que sufragar el gasto de la guerra de alguna manera. De este modo, cada una de las trece colonias habría aceptado, sin más remedio, el impuesto. Sin embargo, a raíz de la imposición británica, numerosos actos de protesta reivindicaron que no se hubiera contado con el gobierno de las colonias para la fijación de los impuestos y la presión fue tan grande que el 18 de marzo de 1766 Jorge III derogó la ley de Timbres. Esta circunstancia que en un principio apaciguó los ánimos beligerantes de los colonos, no fue muy duradera. El daño ya estaba hecho y, además, el

Parlamento Británico se reservó el derecho de imponer nuevos impuestos sin tener en cuenta al gobierno de ultramar.

En definitiva, puede entenderse que si el Parlamento británico hubiera hecho un poco más por acercar posturas con los burgueses de las colonias, seguramente, no habría existido la revolución americana. No obstante, sucedió lo contrario y, además, la tensión fue en aumento porque Charles Townshend, un parlamentario del gobierno británico, no estaba dispuesto a sentirse humillado por la anulación de la ley de Timbres y presionó en el Parlamento para seguir imponiendo tasas a las colonias que gravaran las transacciones de vidrio, papel, tinte y té. En concreto, el impuesto sobre el comercio del té provocará un episodio que será clave en el inicio de la revolución americana.

Este nuevo abuso absolutista constituyó el detonante definitivo que terminó por exasperar los ánimos de los norteamericanos y generó en las colonias más sentimientos antibritánicos de los que jamás hubieran llegado a imaginar desde Europa. De esta forma, apelando al derecho natural del movimiento ilustrado, los representantes de las colonias empezaron a difundir la noticia entre el pueblo de que pronto estarían sujetos a un despotismo parlamentario, si no lo estaban ya, y que si no paraban los excesos de autoridad se convertirían poco menos que en marionetas en manos de la corona británica. La llamada cundió entre el pueblo que ya estaba suficientemente alterado y se dio orden para que se prolongara el boicot, que había empezado con la ley de Timbres, a todos los productos procedentes de las islas británicas. El derramamiento de sangre fue el siguiente paso porque no tardaron en producirse los primeros enfrentamientos en las calles entre el pueblo y los soldados.

Las hostilidades no hicieron más que ir en aumento. Entre ellas, habría que destacar dos medidas en concreto: en primer lugar, los escarceos callejeros que se utilizaban para increpar a los soldados y que concluían la mayor parte de las veces en matanzas de civiles, como la que tuvo lugar el 5 de marzo de 1770 en Boston, en la que fue llamada *la matanza de Boston* y, en segundo lugar, la quema de un barco patrulla inglés, en el puerto de la misma ciudad, cuya misión era evitar el contrabando y que desencadenó una proclama del Parlamento Británico, según la cual, los culpables serían juzgados en Inglaterra. Aunque no se capturó a nadie, la decisión de juzgar a los culpables en Europa fue analizada por los representantes de las trece colonias como un atentado contra sus derechos porque consideraron que ningún colono podría ser juzgado con justicia lejos de su territorio. Al fin y al cabo, existían juzgados en las tierras de América del Norte.

Sin embargo, la decisión que colmó la paciencia de los colonos fue la ley que ordenaba el cierre del puerto de Boston. Dicho mandato se iba a prolongar hasta que no se compensara económicamente a la empresa de la Compañía de las Indias Orientales por un valor igual a la cantidad de té que se quemó y se hundió en uno de sus barcos. Tal acción constituyó la reivindicación de la corona británica contra lo que los colonos seguían considerando como una afrenta: el impuesto del té, que aunque no era muy alto, movía a la Compañía de las Indias Orientales a incrementar el precio del producto. El cierre del puerto de la ciudad de Boston, que dependía absolutamente del comercio marítimo, se proponía arruinar la ciudad económicamente y someterla por el hambre. La ley pasó a formar parte de las denominadas leyes Coercitivas y entró en vigor el 1 de agosto de 1774.

Todas estas leyes que fueron apoyadas por la corona británica se convertirán en las leyes Intolerables, tal y como se conocerán en las trece colonias, y, además, transformarán la imagen de Boston: porque de ser una ciudad pendenciera y alborotadora se convertirá en una ciudad martirizada a los ojos de las otras colonias americanas. Obviamente, las ciudades de las otras colonias también se mostraban contrarias a estas leyes y estaban disgustadas por el abuso de poder de los británicos pero jamás llegaron a los extremos de violencia de los bostonianos. Samuel Adams, fue el principal instigador de la violencia y de la rebelión de los ciudadanos de Boston durante todo este periodo. Sus ansias independentistas llegaron al punto de que estableció un comité de correspondencia entre Boston y el resto de las colonias con el objetivo de que éstas supieran en todo momento el estado en que se hallaban las revueltas en la ciudad. De hecho, gracias a la instauración de la singular línea de correos, el sentimiento de apoyo a la ciudad de Boston se materializó en el envío de alimentos y dinero. La situación desembocó en la disolución de la Cámara de los Burgueses colonial a petición de su presidente, John Murray, porque el gobierno británico les estaba ignorando completamente en materia legislativa.

Al mismo tiempo, John Murray, tanteó a los delegados de las colonias para proponerles una reunión. De las trece colonias, doce enviaron delegados a Filadelfia, lugar que se estableció como la sede del gobierno colonial, para constituir lo que se denominó como el Primer Congreso Continental. Tuvo lugar el 5 de septiembre de 1774 y cincuenta y seis diputados formaron parte de las distintas comitivas que originaron las reuniones de los representantes de todos los territorios. La única colonia que no envió a nadie fue Georgia. En dichas reuniones tomaron parte personalidades como John Adams, Samuel Adams, Patrick Henry, Richard Lee, George Washington, John Jay y John Dickinson, entre otros. Las

peticiones que surgieron de dicho Congreso se dirigieron al gobierno británico pero fueron desechadas. En general, las propuestas iban encaminadas a que el Parlamento británico modificara la postura abusiva que había venido mostrando desde 1763. El rechazo frontal con que el gobierno de Gran Bretaña discrepó de las sugerencias provocó que, a partir de este momento, los incidentes armados empezaran a aflorar en diversos puntos de los territorios coloniales y que la guerra fuera declarada más adelante.

Concretamente, el día que la Historia ha recogido como el inicio de la contienda es el 19 de abril de 1775 en Lexington, ciudad diecisiete kilómetros al noroeste de Boston. En dichas tierras, una refriega entre una patrulla británica y unos milicianos americanos que se saldó con ocho muertos, todos americanos, y un solo herido por las tropas británicas significó el encendido de la mecha que detonó la pólvora de la guerra. A partir de este momento, los colonos americanos combatieron contra los británicos de dos formas: por un lado, a través de los numerosos y constantes escarceos que mantenían pequeños grupos de combatientes que originaron la guerra de guerrillas y, por otro lado, a partir de los enfrentamientos entre el recién constituido ejército no profesional de las trece colonias y el equipado y experimentado ejército británico. Si bien, este tipo de batallas era evitado por el Comandante en Jefe del nuevo ejército americano, George Washington, sabedor de que un enfrentamiento en el campo de batalla entre los dos ejércitos ocasionaría una segura derrota para los americanos.

Un año después del inicio de la contienda pudo comprobarse que las colonias eran capaces de mantener la lucha más o menos igualada ante el todopoderoso ejército británico. Así, se instauró un pensamiento positivo en las colonias que se vio reforzado cuando los delegados de las mismas conocieron la noticia de que Washington había obligado al ejército británico a evacuar Boston. El optimismo se generalizó y aquellos que formaron parte del Segundo Congreso Continental empezaron a plantearse la idea de una posible independencia. A estas reuniones, se sumaron figuras tan importantes y decisivas en la historia norteamericana como Benjamin Franklin y Thomas Jefferson. De este modo, las colonias que luchaban en la todavía llamada Guerra Revolucionaria se fueron adhiriendo a la idea de la independencia, según la iban conociendo. No obstante, para que todos los implicados supieran exactamente lo que significaba proponer la independencia se ordenó redactar una declaración donde se expusieran las causas de tal pretensión. La tarea se encomendó a Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, John Adams, Robert Livingston y Robert Sherman el

11 de junio de 1776. El primer borrador de la Declaración de la Independencia procedió íntegramente de la pluma de Thomas Jefferson y antes de ser corroborado definitivamente por el resto de los delegados encargados en la redacción, estos incluyeron alguna modificación semántica y ampliaron el listado de cargos contra el rey Jorge III. Finalmente, se presentó el 1 de julio en el Congreso y tres días después, el 4 de julio de 1776, recibió el voto favorable de todas las colonias menos el de Nueva York, cuyo beneplácito fue recibido el 15 de julio. Así, “el 19 de julio el Congreso ordenó que el documento fuera nombrado como *La Unánime Declaración de las trece colonias de América*” (VV.AA 2007:64). En dicho documento, se agrupaban los planes idealistas procedentes de las corrientes filosóficas liberales e ilustradas de Europa que los colonos británicos querían asumir para constituir su propia sociedad ideal: una sociedad fundamentada en los derechos inalienables del individuo. La guerra se extendió del año 1775 al año 1783, momento en el que los ingleses firmaron su rendición a través del Tratado de París y concedieron la independencia a quienes hasta ese momento habían sido sus compatriotas.

1.2. La Declaración de Independencia

“La Declaración es un resumen contundente y extraordinariamente conciso de lo mejor de varias generaciones de la ideología whig⁵. Y lo que es más importante tiene un comienzo electrizante. Es difícil pensar cómo se podrían mejorar los dos primeros párrafos” (Johnson 2001: 157). Como se ha dicho, el primer borrador de la Declaración fue escrito por Thomas Jefferson y la filosofía que emana de las líneas que redactó para justificar la independencia norteamericana es comparable con la que pregona John Locke el siglo anterior y que se sostenía sobre las bases del derecho natural como algo que condiciona de forma irrevocable a todo ser humano. Como asegura la profesora Bosch, “la Declaración de Independencia era la expresión de las ideas del contrato de gobierno de John Locke y de la Ilustración” (Bosch 2005: 24). Por lo tanto, apelando a la igualdad de todos los hombres y a la unión de estos en defensa de los derechos que les corresponden por nacimiento, Jefferson, proporciona un enfoque completamente lógico y coherente de la secesión. De esta forma, el derecho natural fue enarbolarado por la libertad de los británicos que vivían en las colonias de ultramar y los Padres Fundadores comenzaron a perseguir el sueño de crear una sociedad ideal alejada de los gobiernos monárquicos,

⁵ Hace referencia a los whig británicos que se opusieron a la realeza durante la Restauración inglesa que se inició en 1660.

tan frecuentes en Europa. En definitiva, el traspaso de poderes del rey a los individuos que constituyen una nación persiguió poner fin al autoritarismo de quien gobierna a la vez que auspició la iniciativa personal de todos aquellos viven en dicha sociedad. Como atestigua Maldwyn A. Jones “la sociedad ideal debe pretender asegurar que todo individuo tenga la misma oportunidad de explotar al máximo los talentos que posea” (Jones 1996: 50).

El documento de la Declaración (ver anexo I) divide su estructura en cinco partes bastante bien diferenciadas: la introducción, el preámbulo, la acusación, la sentencia y la conclusión. Su análisis confirma la exposición de la teoría iusnaturalista esgrimida por los Padres Fundadores para crear un nuevo modelo de convivencia ciudadana.

1.2.1. La introducción

En la introducción Jefferson alude al derecho natural que constituye el elemento en torno al cual va a girar el resto del documento. Dios se convierte así en el principal valedor de la independencia americana ya que si todos los hombres son iguales y tienen los mismos derechos que sus semejantes, sin distinción de su clase social, nadie puede atribuirse el poder de dominar a otros a su voluntad. De esta forma, en el documento se invoca explícitamente a Dios como la razón última de la igualdad de toda la humanidad y así la ley natural que procede del derecho natural se erige en el modelo con el que se compara la idoneidad de cualquier norma emitida por el ser humano.

El objetivo de la introducción es esgrimir ante el resto de la humanidad que existen razones sólidas que impulsan al pueblo británico de América del Norte a escindirse de su patria. Al final del párrafo introductorio, Jefferson menciona el respeto que siente hacia el resto de las naciones, circunstancia que le obliga más adelante a exponer y a probar las causas de la independencia. Como se aprecia, los independentistas norteamericanos reclaman los valores morales que emanan de la ley divina y que conceden al ciudadano, cualquiera que sea su religión, su raza o su sexo, la posibilidad de sentirse protegido. La razón es que en el fondo el derecho natural vela por un comportamiento ético terrenal que fomenta la convivencia. En este sentido, el deísmo que se encuentra en la base religiosa de muchos de los Padres Fundadores y de los primeros colonos británicos pudo ayudar a facilitar y expandir la implantación del derecho natural porque como afirma Stuart Mill “el caso de la fe religiosa es el

único en el que por parte de todos, dejando fuera el caso de individualidades aisladas, se ha adoptado premeditadamente como criterio elevado y se le ha mantenido con constancia: un caso instructivo en muchos aspectos, y no menos en aquel en que representa uno de los más notables ejemplos de la falibilidad de lo que se llama el sentido moral” (Stuart Mill 2013: 77).

A partir de la mención que se realiza en la Declaración “a las leyes de la naturaleza y al Dios de esa naturaleza”, se concreta el espíritu deísta enarbolado por los Padres Fundadores que se erigió en causa probada para la independencia el 4 de julio de 1776 y que ha pasado de generación en generación hasta nuestros días. Como escribe Voltaire en el *Diccionario filosófico*: “El deísta es alguien que sabe que Dios existe, pero ignora de qué forma Dios castiga, favorece y perdona; porque no es tan temerario como para caer en la ilusión de conocer cómo actúa Dios” (Reale y Antisteri 1988: 617). Al final, el objetivo de la introducción es anticipar que la proclamación de independencia aduce medidas razonables que deben ser explicadas.

1.2.2. El preámbulo

Este apartado de la Declaración lo conforma el segundo párrafo de la misma. De hecho, “la fama que obtuvo la Declaración se basó en su breve preámbulo, una exposición lúcida y elocuente de la filosofía política en la que se fundamentaba la afirmación de independencia de los colonos” (Jones 1996: 50). Jefferson profundiza en lo que significa el derecho natural en el terreno filosófico y enuncia los principios que lo fundamentan. De nuevo, hace hincapié en que el origen de todo es Dios, a quien se refiere en este párrafo como “Creador” y señala como derechos fundamentales la Vida, la Libertad y la búsqueda de la Felicidad. La referencia a la búsqueda de la felicidad prolonga una de las principales preocupaciones del hombre y, por lo tanto, de la filosofía, desde los tiempos de Platón. Constituye un derecho inapelable al que debe aspirar cualquier ciudadano y exige crear unas condiciones de vida idóneas para promoverlo. Unas circunstancias que, además, no se producen bajo una situación de abuso de poder.

Ante la privación patente de los derechos esgrimidos por parte de Gran Bretaña, Jefferson destaca en este párrafo, la prudencia y la templanza con que se han tomado las decisiones que han desembocado en la independencia. De este modo, está justificando que aquella no ha sido fruto del arrebató irracional, lo que le lleva a concluir el preámbulo aduciendo

que la única solución posible es desligarse del monarca absolutista que está haciendo la vida imposible a los habitantes de las trece colonias británicas de Norteamérica.

Se puede confirmar que por primera vez en la Historia de la Humanidad se recogen los derechos fundamentales del individuo y se exponen con claridad en un documento oficial. Son los mismos derechos que constituyen la base del pensamiento político de Locke, – derecho a la vida, a la salud, a la libertad y a la propiedad, como se ha enunciado en el primer epígrafe de este capítulo - quien además hacía constar como una posibilidad real en su *Tratado sobre el gobierno civil* la revolución del pueblo cuando el gobierno no respetara esos derechos fundamentales. Así lo atestigua el derecho a la seguridad que también defendía Locke, el cual promete la defensa de todos los derechos básicos.

1.2.3. Las acusaciones

En este apartado, el más largo de toda la Declaración, se menciona la lista de las injurias y usurpaciones que el rey Jorge III ha promovido en las trece colonias norteamericanas de Gran Bretaña. Hasta ocho acusaciones graves justifican para Jefferson y el resto de delegados firmantes de la Declaración, la guerra por la independencia. Según lo escrito, los delitos de Jorge III, se presentan como abusos de poder propios de un tirano absolutista que denigra los más elementales derechos del individuo.

Cada uno de los puntos que dan comienzo a cada acusación fueron escritos por Jefferson en presente perfecto compuesto. Un hecho muy sintomático del momento que están viviendo las colonias y de la minuciosidad con que el responsable de redactar la Declaración cuida la presentación del documento. Es decir, no se refiere a los hechos en pasado como circunstancias que sucedieron en un momento concreto y que podrían dejar la impresión en el lector de que los delegados de las colonias aprovechan tiempo después las mismas para proclamar la independencia fruto de un razonamiento interesado y oportunista. Tampoco lo hace en presente continuo que podría haber dado a entender que se tomaba tan importante decisión de manera atropellada e irracional, casi como una respuesta instintiva y visceral a los abusos padecidos, sin que mediara la razón convertida en los intentos diplomáticos por calmar la situación. La forma verbal utilizada que describe unos hechos que se han iniciado en un pasado que no queda tan lejano es, desde luego, la idónea para el objetivo que persigue la Declaración.

El tono nada agresivo ni beligerante del documento sino, por el contrario, serio, sosegado y prudente denota que aspira a ser lo más objetivo posible. De este modo, presenta un resultado final donde se aprecia que las colonias americanas han tratado de poner todos los medios a su alcance para evitar la situación límite que reclama: la independencia. Por lo tanto, se justifica la secesión de Gran Bretaña como la única solución posible de un pueblo que aspira a librarse de los abusos de poder que ha sufrido y que aspira a ganar su propia libertad porque sus gobernantes impiden este derecho. Tal y como se puede leer en las dos últimas líneas escritas por Jefferson en la Declaración de Independencia, que corresponden a este apartado: “un príncipe cuyo carácter está marcado por todos los actos que definen a un tirano, no es apto para ser el gobernador de un pueblo libre”.

1.2.4. La sentencia

Una vez enunciadas las acusaciones y los delitos cometidos por el gobierno de Gran Bretaña contra sus conciudadanos asentados en el Nuevo Mundo, Jefferson anuncia en este punto las acciones diplomáticas que se ejercieron desde las colonias para mitigar los abusos que procedían de las islas británicas. El objetivo de tales decisiones fue restablecer los lazos de concordia con sus compatriotas europeos para seguir perteneciendo a Gran Bretaña. Sin embargo, el silencio de Jorge III como respuesta a las reconciliadoras propuestas coloniales provoca que la separación se antoje obligada y, además, suponga el último recurso que les queda a los colonos si aspiran a mantener su libertad y su dignidad intactas. En definitiva, para los colonos no existe igualdad de trato entre ellos y los ciudadanos británicos asentados en Europa, siendo esta la causa de fondo sobre la que se sostiene la denuncia de los hechos.

De nuevo, el comedimiento y la exposición de las razones, perfectamente planteadas, sobre la decisión que de forma irrevocable se ven obligados a tomar desde el continente americano sorprenden por su frialdad y objetividad. Jefferson huye de recurrir a la vía sentimental y de impregnar el texto de cualquier rasgo emocional que pueda identificarle como un político en exceso subjetivo e irascible. La sentencia final “enemigos en la guerra y amigos en la paz”, resume a la perfección el espíritu y el alma que recorre el párrafo (que, como se ha observado, se extiende al resto de la Declaración). Al final, queda la sensación de que para el lector o el oyente del documento la independencia de las trece

colonias no era más que la consecuencia lógica de lo que estaba sucediendo en aquellos momentos en los territorios de ultramar.

Se insiste a lo largo de este párrafo en mostrar que la decisión de la independencia no ha sido tomada en un ejercicio irresponsable del deber por parte de los representantes de las colonias hacia la corona británica. Hacia el final de este párrafo, se elabora la sentencia que confirma, por primera vez en la Declaración, lo que hasta este momento del texto tan sólo se ha intuido: la intención de separarse de Gran Bretaña.

1.2.5. La conclusión

En este apartado, se anuncia con mucha más rotundidad que se ha tomado la decisión final de independizarse con todas las consecuencias. De esta forma, se transmite a los británicos la idea de que la causa que ha provocado la revolución no es una guerra civil, ni el intento de derrocamiento de un líder, en este caso el rey Jorge III, ni siquiera unas protestas para revertir las decisiones del gobierno nacional. No se trata, por lo tanto, de una guerra ideológica entre compatriotas sino que el territorio que lucha por librarse de los abusos injustificados está tan perfectamente delimitado geográficamente que la conclusión lógica no podía ser otra que la de luchar por obtener la independencia.

El océano que existe de por medio ha provocado una escisión del país perfectamente observable y, por lo tanto, cuantificable: los bandos que participan en la guerra están muy claros. Jefferson así lo deja entrever cuando redacta el último párrafo de la Declaración de Independencia y anuncia las consecuencias que va a provocar la separación: a) una anulación de la “conexión política” con la corona británica; b) “la posibilidad de declarar la guerra como nación independiente” y c) “la posibilidad de contraer alianzas, establecer comercio y hacer otros actos”, como corresponde a las decisiones libres que toma cada país en el uso normal de sus facultades políticas. Además, al mismo tiempo que Jefferson alude a las consecuencias que va a traer la independencia, también es consciente de que todos los colonos pondrán sus vidas en juego con tal de aspirar a la libertad.

1.2.6. Los firmantes de la Declaración de Independencia

Los delegados de las trece colonias convocados al Segundo Congreso Continental dispusieron, a través de la firma del documento, al estado que gobernaban a favor de la causa. Como se ha dicho, sólo Nueva York demoró unos días la firma. Cincuenta y seis delegados participaron de las reuniones y rubricaron todos los puntos que se manifiestan en la Declaración.

Los colonos, desde los primeros británicos que llegaron al Nuevo Mundo a comienzos del siglo XVII, evidenciaron un gran fervor religioso. No en vano, “los norteamericanos asistían a la Iglesia con abrumadora asiduidad, mucho más que los ingleses... [Además,] habían emigrado a Norteamérica porque Inglaterra se había vuelto inmoral e irreligiosa” (Johnson 2001: 200) y este hecho permite creer a los primeros políticos norteamericanos que por encima de todas las religiones se encuentra un mismo Dios. Es decir, que más allá del congregacionalismo, el unitarismo, el anglicanismo, el episcopalismo o el catolicismo existen unos valores humanos promovidos por todas estas religiones que encuentran su punto en común en la convivencia pacífica y respetuosa de todos los habitantes por encima de las diferencias dogmáticas y religiosas que promueve cada una de ellas. Así, por ejemplo, entre los Padres Fundadores Hamilton, era anglicano, Adams, empezó siendo congregacionista para convertirse al unitarismo, Jefferson y Franklin eludieron ser seguidores de alguna religión para ser identificados como deístas y Washington se amparó en el panteísmo para dar cabida a sus inquietudes espirituales y “trabajó muchos años como sacristán en la iglesia anglicana de su pueblo, ya que creía que así realizaba un gesto deliberado de solidaridad hacia una institución que consideraba de fundamental importancia en una sociedad civilizada” (Johnson 2001: 201).

Se hace palpable que ante tanta amalgama de credos fuera imposible la unificación del país bajo una misma religión y, además, no cuesta mucho dilucidar que siguiendo una línea coherente con los criterios esgrimidos en la Declaración de Independencia la libertad religiosa se convirtiera en otra de las banderas enarboladas por la recién nacida nación. Dios constituyó el elemento común de todos los norteamericanos creyentes, cuyo poder creador y omnipotencia eran alabados en cada una de las religiones. En este sentido, “no hay duda de que para aquellos que la firmaron, la Declaración de Independencia fue un acto tan religioso como laico y que pensaban que la guerra revolucionaria contaba con la aprobación de la divina providencia” (Johnson 2001: 200). La figura del Creador, por tanto, fraguó

la convivencia y la concordia de todos los seres humanos que se reconocían como sus Hijos aunque existiera disparidad en el rito practicado.

Pudo ser que estos derechos ayudaran a sustentar pacíficamente los enfrentamientos ideológicos posteriores en que se convirtió la elaboración de la Constitución porque obligó a todos los delegados estatales a llegar a acuerdos mediante cesiones muy importantes con el único objetivo de alcanzar un futuro en el devenir de los Estados Unidos de América. En esta línea habría que destacar, tal y como refleja Johnson en su libro sobre la Historia de Estados Unidos, que incluso, Benjamin Franklin, cuyo ánimo religioso no es precisamente su cualidad humana principal, llegara a reprochar a Thomas Paine, otro de los delegados firmantes de la Declaración, que considerara innecesaria la religión. Johnson recoge en su libro las palabras dirigidas por Franklin a Paine: “Aquel que escupe al cielo se escupe a sí mismo... Si los hombres tienen religión y son perversos, ¿qué sería de ellos si no la tuvieran?” (Johnson 2001: 201).

En definitiva, todos los firmantes de la Declaración estaban de acuerdo en que la educación era esencial para que el nuevo país tuviera un futuro asegurado. Lo que realmente importaba a los Padres Fundadores son las nociones morales que emanan de las distintas religiones y que, como escribió John Adams, pregonan que el ser humano debe “amar al prójimo como a uno mismo y el de no hacer a los demás lo que no nos gustaría que nos hicieran a nosotros... Así es como toda criatura aprende desde la primera infancia los deberes y derechos de los ciudadanos” (Johnson 2001: 202).

Finalmente, hay que resaltar la circunstancia de que entre todas las firmas que dan testimonio de la decisión de independizarse existe una que destaca especialmente porque centra gran parte de la atención del tema tratado en el presente trabajo: la firma de Josiah Bartlet delegado de Nueva Hampshire. La importancia que cobra repentinamente este delegado colonial se debe a que su nombre es el mismo que Sorkin otorga en la ficción al presidente de los Estados Unidos de América. Y no sólo el nombre, además, el estado del que procede el personaje, Nueva Hampshire, también es asumido por el guionista y creador de la serie como la región que vio nacer a su protagonista y de la que, también, ha sido gobernador en la ficción.

1.3. La Constitución de los Estados Unidos de América y la Declaración de Derechos (*Bill of Rights*)

Tras el triunfo norteamericano en la Guerra de la Independencia el país se enfrentaba a modelar los términos de la convivencia pacífica entre los ciudadanos de las trece colonias. Todos los Padres Fundadores han alcanzado la categoría de semidioses gracias al enorme trabajo que llevaron a cabo para elaborar una Constitución que mantuvo unidas a las colonias cuando concluyó el conflicto bélico. El enaltecimiento de las hazañas que forjaron la Unión, lo demuestran toda clase de reconocimientos por su labor que pueden encontrarse en Washington DC – como las pinturas de la cúpula del Capitolio y también los Memoriales, estatuas y monumentos repartidos a lo largo de la capital – y, por supuesto, en las esculturas del Monte Rushmore⁶, por citar algunas de las obras de arte que se han erigido en su honor a lo largo de la historia. En el empeño por alcanzar el sueño de fundar una sociedad ideal alejada de las monarquías absolutistas europeas, los Padres Fundadores elaboraron una Constitución republicana en la que el gobierno de la nación estuviera lo más controlado posible por leyes que encauzaran una labor política al servicio del pueblo.

El mérito de escribir la Constitución (ver anexo II), a pesar de las posturas enfrentadas de muchos delegados, se debe a la preeminencia que se concedió al diálogo para hacer factible la consecución de acuerdos que permitieran consensuar las leyes y los procedimientos políticos que sirvieran para el correcto funcionamiento del futuro país. De esta forma, manteniendo el diálogo como única arma para debatir sus ideas fundaron el primer país democrático de la historia y demostraron así que fueron consecuentes con los principios que habían asumido en la declaración de independencia durante todo el tiempo que se alargó la elaboración de la Constitución.

Según indica el historiador Ellis en la introducción del libro que la Enciclopedia Británica dedica a los Padres Fundadores, *The Founding Fathers, The Essential Guide to the Men Who Made America*, tres fueron los principios liberales que guiaron a los Padres Fundadores en su labor de construir una nación moderna *ex novo*:

⁶ El Monte Rushmore es considerado monumento nacional desde 1925 y dos años después empezaron a construirse los bustos de cuatro presidentes - George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln y Theodore Roosevelt – que resumen, en buena medida, los primeros 150 años de Historia de Estados Unidos. De ellos, sólo Washington y Jefferson son Padres Fundadores. En cualquier caso, la obra artística transmite a la perfección la veneración que la sociedad norteamericana siente por los presidentes de la nación. Además, refleja muy bien el carácter heroico que los estadounidenses les otorgan por su entrega y servicio en la construcción del país.

- a) El principio democrático de que la soberanía de cualquier gobierno reside en la ciudadanía.
- b) El principio capitalista de que la productividad económica depende de la libertad de mercado.
- c) El principio judicial de que todos los ciudadanos son iguales ante la ley y sus derechos, por lo tanto, deben ser defendidos por el Estado al que pertenecen. Bien provenga el abuso del Estado o bien lo haga de cualquier otro ciudadano.

A juicio de Ellis, “esta fórmula ha llegado a ser la receta preferida para el éxito político del mundo moderno, venciendo a las monarquías europeas en el siglo XIX y a los regímenes totalitarios de Alemania, Japón y la Unión Soviética del siglo XX” (Ellis 2007: 4). La consecuencia directa de la lucha por imponer estos principios constitucionales ha tenido como resultado el fomento de la iniciativa individual o privada, lo que se ha etiquetado como el *modo de vida americano* (*American Way of Life*). Por supuesto, estas afirmaciones de Ellis no son contrarias al principio de la separación de poderes que, como se verá, resulta el elemento clave y distintivo de la Constitución de Estados Unidos respecto a los demás sistemas políticos del siglo XVIII y, además, en la actualidad sigue siendo el más importante, “la clave para entender el sistema federal de Estados Unidos es la división de poderes, o sea, la asignación de atribuciones, funciones, responsabilidades y prerrogativas a cada nivel de la administración pública de forma tal que se logre un equilibrio dinámico en el ejercicio del gobierno” (Flores 1996: 19).

1.3.1. La firma de la Constitución Federal

Durante la guerra se redactaron una serie de artículos que serán conocidos como los Artículos de la Confederación que estuvieron vigentes entre los años 1781 y 1789. Mediante estos se intentó conceder soberanía a los estados que conformaban las trece colonias que querían independizarse. La razón de organizar una forma de gobierno que concedía todas las decisiones gubernamentales a estados tan distintos, se debe al intento de alejarse de la experiencia reciente de un poder central que en determinados momentos pudiera usurpar los derechos a las regiones sometidas a su mandato, “porque la experiencia dominante de la autoridad británica estaba vívida en las mentes de los habitantes de los estados y los encargados de

elaborar los borradores, deliberadamente establecieron una Confederación de estados soberanos” (VV.AA 2007: 43).

Por lo tanto, una vez que terminó la guerra y el objetivo común que era derrotar a los británicos se extinguió, se produjeron a partir de los Artículos de la Confederación desórdenes sociales porque cada región tomaba las decisiones por libre y no existía un poder central que conciliara las aspiraciones en conjunto. De esta forma, como asegura Pealston en la introducción de su libro sobre la Constitución de Estados Unidos:

“Cada estado actuaba como un país independiente. Cada uno manejaba sus asuntos de acuerdo a sus intereses, sin dar mucha importancia a las necesidades de la república. En los estados circulaba una docena de monedas diferentes, la mayoría de las cuales eran de poco valor. Los estados vecinos gravaban con impuestos sus importaciones en forma recíproca. (...). Las legislaturas estatales se negaron a pagar las deudas contraídas en la Guerra Revolucionaria. Muchos estados aprobaron leyes que permitían a los deudores evadir el pago de sus obligaciones” (Peltason 2004: 6).

La gota que colmó el vaso y que favoreció los intereses de los delegados continentales que abogaban por un fuerte gobierno central que aunara los intereses de los trece estados, fue la denominada rebelión de Shays. En ella los granjeros del estado de Massachusetts, capitaneados por Daniel Shays, se negaron a pagar los altos impuestos que el gobierno del estado había dictaminado para saldar la deuda contraída por la Guerra de la Independencia. El resultado fue una rebelión armada que se prolongó entre agosto de 1786 y febrero de 1787, porque el estado no pudo recurrir a la ayuda del gobierno central ya que este había sido debilitado por la firma de los artículos de la Confederación y carecía de tropas que enviar en ayuda del gobierno estatal. Finalmente, las tropas de la región pudieron sofocar la rebelión después de siete meses pero la conclusión a la que se llegó es que había que crear un gobierno central “lo bastante fuerte para inspirar obediencia en el ámbito nacional y respeto en el exterior” (Peltason 2004: 6).

Desde el 25 de mayo de 1787, fecha en la que se produjeron los primeros acercamientos entre los cincuenta y cinco delegados estatales y el 17 de septiembre del mismo año, en que vio la luz la primera Constitución nacional, transcurrieron tres meses y medio de reuniones y discusiones permanentes en las cuales cada uno trataba de que su estado no saliera perjudicado por la formación de un gobierno nacional. En Filadelfia, lugar de las reuniones, los delegados de estados pequeños y grandes trataban de llegar a acuerdos que no supusieran la dilución de la cuota de poder del gobierno estatal respecto al nacional y por atemperar el poderoso potencial

de los estados geográficamente más grandes y, por lo tanto, con mayores recursos económicos. Sin embargo, todos los representantes de cada una de las colonias estaban de acuerdo en que el gobierno nacional debía reforzarse. “Este gobierno, representativo y basado en la división de poderes, debía ser capaz de recaudar sus propios impuestos, aprobar leyes y hacerlas cumplir con su propia Administración” (Bosch 2005: 51).

Una de los principales disentimientos entre unos y otros tenía que ver con el número de representantes de cada estado en el Senado. El medio más común para elegir los senadores que representaban a cada estado estaba vinculado al tamaño demográfico del estado en cuestión. Para contrarrestar esta desventaja, los estados del norte, en su mayoría más pequeños que los del sur, propusieron restringir el voto exclusivamente a los ciudadanos libres. Lo que suponía una pérdida de potencial demográfico para los estados del sur, donde una parte muy importante de la población estaba constituida por esclavos. Algunos delegados norteros, amparándose en la Declaración de Independencia, buscaron ser más coherentes y propusieron que la Constitución reflejara la abolición de la esclavitud. Enfrente, tenían a unos delegados del sur que no querían perder sus privilegios y se mostraban en contra de acatar cualquier propuesta que estuviera relacionada con la esclavitud porque pretendían seguir manteniéndola como comercio legal.

Los delegados del sur lo tenían muy claro debido a que el empleo de esclavos negros había supuesto, durante muchos años, la base sobre la que se fundamentaba la economía de sus estados y proclamaban, para no contrariar al documento escrito por Jefferson, que los negros no eran seres humanos y no se les podía considerar como ciudadanos. Por esta razón, al carecer de derechos, quedaban reducidos a meros objetos con los que se podía comerciar en las extensas plantaciones del sur de Estados Unidos. Ante la seria amenaza, procedente de los delegados del sur, de concluir las reuniones si no se permitía la esclavitud –lo que provocaría que el recién constituido país navegara sin un rumbo político claro–, la alarma cundió entre los delegados que apoyaban fervientemente el federalismo, como la única forma de sacar el país adelante, y no tuvieron más remedio que ceder a tal imposición. Seguramente, si no se hubiera cedido por parte de quienes pretendían abolir la esclavitud el colapso producido en las reuniones, con posiciones fijas e irreconciliables, hubiera hecho irremediable la desaparición del país en los años venideros porque estaría regido por estados individuales con intereses independientes.

Sin embargo, aún estaba por resolver la cuestión de la proporción demográfica que determinara la representación estatal en el Senado de la nación. En un intento para que las partes acercaran posturas “los legisladores resolvieron estas disputas adoptando una propuesta procedente de la delegación de Conneticut. *El Gran Compromiso*, como fue conocida la propuesta, creará dos órganos de gobierno: el Senado, en el que los estados estarían representados de forma igualitaria, y la Cámara de los Representantes, en la cual la proporcionalidad de la representación estaría basada en la población libre de cada estado más tres quintos de su población de esclavos” (VV.AA 2007: 53). Incluso se llegó a un acuerdo para abolir la esclavitud que se fijó en el artículo 1, sección 9 de la Constitución. Allí se acordó que el Congreso no podría prohibir la importación de esclavos y, por lo tanto, intervenir en su comercio hasta el año 1808. A partir de esta fecha se podría revocar el uso de esclavos en las plantaciones.

El texto de la Constitución se aprobó el 17 de septiembre de 1787 y se convino que no entraría en vigor hasta que nueve estados la hubieran ratificado. El documento necesitó de ocho meses para ser adoptada por el mínimo número de estados que se había acordado. Así, el 21 de junio de 1788 cuando firmó la Constitución el Estado de Nueva Hampshire, que fue el noveno estado en refrendarla, la Constitución entró en vigor. Tuvieron que pasar dos años para que todos los estados refrendaran con su rúbrica la validez del documento.

El principal problema que tenía la Constitución fue que los debates que se produjeron en torno a los artículos que la iban a configurar se centraron, sobre todo, en elaborar los mecanismos de funcionamiento de la política central y no tanto en los derechos de los ciudadanos. Por estas razones, los federalistas –que eran quienes defendían un fuerte gobierno central– cedieron a las presiones de los delegados antifederalistas para incluir en la Constitución las primeras diez enmiendas que garantizaban los derechos individuales y otorgaban más libertad a los estados. Estas enmiendas fueron añadidas al texto constitucional en 1791 bajo la denominación de la Declaración de Derechos (Bill of Rights).

Obviamente, la firma de todos los estados para aprobar la Constitución era imprescindible, pero la ratificación del estado de Nueva York se antojaba obligatoria porque poseía el mayor puerto del país y conectaba geográficamente el norte con el sur. Sin embargo, los delegados neoyorkinos no se decidían a votar a favor de la Constitución. Durante un periodo de ocho meses tres delegados constitucionalistas, Alexander

Hamilton, John Jay y James Madison publicaron en los periódicos de Nueva York casi cien ensayos en defensa de la Constitución esgrimiendo y justificando las razones de los beneficios de la Unión. Dichos artículos son considerados como uno de los mejores tratados de ciencia política y fueron recopilados en un libro denominado *The Federalist Papers*⁷ en 1788. Otra de las mayores discrepancias y desencuentros tuvieron que ver con el poder que se debía conceder al nuevo gobierno nacional “para que fuera lo bastante fuerte para dirigir la nación, pero no tanto como para amenazar las libertades de los estados y la población” (Peltason 2004: 10).

Poco a poco los estados que quedaban fueron ratificándola hasta que quedaron dos: Carolina del Norte y Rhode Island. Esta oposición no fue problema para que el resto de los estados, unificados bajo la nueva Constitución, nombraran por unanimidad y tras presentar electores presidenciales mediante sus asambleas legislativas o por voto directo de la población, a George Washington, como primer presidente de los Estados Unidos de América el 4 de marzo de 1789. Ésta y su posterior reelección han supuesto las únicas elecciones presidenciales de Estados Unidos resueltas por unanimidad entre todos los votantes de las dos Cámaras. Sin duda alguna, los méritos contraídos durante la Guerra de la Independencia, como Comandante en Jefe del ejército, cuyas decisiones en el campo de batalla resultaron cruciales para derrotar al preparadísimo ejército inglés y su apoyo a los federalistas fueron determinantes para su elección como primer presidente del país.

1.3.2. Características principales de la Constitución

Entre las competencias más determinantes que, según la Constitución, quedan bajo el auspicio del gobierno nacional se encuentran: los impuestos, la política exterior, la regulación del comercio nacional e internacional, la creación de una Armada y un Ejército y la acuñación de moneda. En este sentido, parece mentira que “un documento ideado hace más de doscientos años para una república pequeña y rural siga siendo la ley fundamental para una potencia industrial mundial” (Jones 1996: 74). El objetivo de crear una sociedad ideal sobre un sistema jurídico que se ha mantenido vigente y lleno de vigor con el curso de los años, aunque con periodos críticos notables, como se va a poder comprobar en el capítulo tercero, lleva a la conclusión de que no resulta difícil comprender que la Constitución de los Estados Unidos de América sea tan venerada por todos los norteamericanos

⁷ *El Federalista* en la traducción al castellano. Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

e incluso admirada por países extranjeros. Sin ninguna duda, “es la más antigua Constitución escrita que está en vigor en el mundo” (Jones 1996: 74) y su brevedad, sólo contiene 6.000 palabras, no impide que sea, “una mezcla juiciosa de definición de principios con elasticidad en los detalles” (*ibídem*).

Precisamente, la flexibilidad que demuestra la Constitución estadounidense ha sido una de las razones clave para lograr la estabilidad que necesita toda nación. Los Padres Fundadores tuvieron el acierto de no cubrir con un programa detallado todos los sucesos y contingencias que pudieran producirse en el seno del gobierno, sino que dejaron que las propias necesidades surgidas de la realidad abrieran paso a posteriores órdenes que tuvieran un sentido más práctico, en sintonía con lo que el devenir fuera presentando. Así, la introducción sucesiva de enmiendas a lo largo de los poco más de dos siglos de existencia del país posibilita una Constitución que permanece viva y orgánica porque demuestra que continúa perfeccionándose con el paso del tiempo ante circunstancias no previstas por los Padres Fundadores. Después de las diez primeras enmiendas, que constituyen la Declaración de Derechos, se han añadido con el transcurso de los años hasta diecisiete enmiendas más que son las que conforman la Constitución en la actualidad.

A continuación se van a detallar los puntos más destacados que forman parte de la Constitución y que ayudaron a forjar la sociedad ideal a la que aspiraban los ideólogos de los Estados Unidos de América: “la Constitución federal establecía una forma de Estado totalmente nueva: una república en un gran país en crecimiento, con una estructura federal, que aún dejaba un enorme poder a los estados, cuando en Europa la modernización del Estado significaba centralización” (Bosch 2005: 56). Entre las competencias que se guardan los gobiernos estatales existen ciertas jurisdicciones importantes como, por ejemplo, que el gobierno central no pueda vetar las leyes de los estados y que los propios estados puedan elegir a los senadores que les representan ante el Congreso, así como determinar el procedimiento de los procesos electorales, temas de educación, ciertos aspectos civiles (como los matrimonios y divorcios), comercio interior y las condiciones para crear un negocio y cuidar de la seguridad pública y moral.

1.3.2.1. Separación de poderes

Aunque en los aspectos que se refieren a la regulación de la democracia existen aportaciones de Locke, como se ha comentado, en realidad “la primera formulación moderna de la doctrina [de la separación de poderes, se entiende] fue realizada por el escritor francés Montesquieu en *Del espíritu de las leyes* (1748), aunque el filósofo inglés John Locke arguyó antes que el poder legislativo debería estar dividido entre el rey y el Parlamento” (VV.AA 2007: 193). La separación de poderes fue la consideración política principal que motivó la redacción de la Constitución de Estados Unidos que, de esta manera, se convirtió en la primera nación en llevar a la práctica la teoría referida a controlar a quienes ostentan la facultad de gobernar.

De hecho, tal es la importancia que se concede a la separación de poderes como pilar fundamental de la democracia, que los tres primeros artículos que conforman la Constitución de Estados Unidos se refieren a cada uno de los tres poderes: el artículo primero, determinar la forma en que se hace presente el Poder Legislativo, al tiempo que señala sus límites y competencias; el artículo segundo, se refiere a quien ejerce el Poder Ejecutivo, es decir a las funciones y limitaciones del Presidente de la Unión (a las que se hará referencia más detenidamente en el segundo capítulo por la importancia que tiene la figura del presidente de Estados Unidos en *El ala oeste de la Casa Blanca*); y, por último, el artículo tercero, elabora las competencias del Poder Judicial al que la Constitución de Estados Unidos concede, por primera vez en la historia, independencia respecto a quien gobierna y a quien legisla. La separación de poderes constituye la herramienta constitucional con la que los Padres Fundadores quisieron proteger al pueblo de quienes forman parte del gobierno y hasta la actualidad ha sido la forma más segura y ecuaníme de imponer la democracia.

Poder Legislativo

El Poder Legislativo está formado por el Congreso que a su vez se divide en el Senado y en la Cámara de los Representantes. Las diez secciones en que se divide el artículo se dedican a hacer plausible la manera en la que cada uno de los dos grupos parlamentarios elige a sus miembros y las condiciones que deben cumplirse para que un individuo sea elegido bien senador o bien representante. La diferencia principal entre las dos cámaras se refiere al número de miembros que ejercen su servicio a la

nación desde cada una de ellas: los miembros de la Cámara baja, Cámara de los Representantes se eligen de forma proporcional, en función del número de habitantes de cada estado y sirven por un periodo de dos años. De esta forma, resultan representaciones muy desiguales ya que se fijó una proporción de un representante por cada treinta mil habitantes en cada estado. Sin embargo, como ya se adelantó, en el Senado prevalece la igualdad ya que está constituido por dos senadores de cada estado.

Es importante destacar que las diversas secciones que componen el primer artículo de la Constitución pretenden dejar clara la independencia por la que se rigen ambos grupos. Cada uno posee su propia reglamentación y el trato a sus miembros difiere en uno y otro caso. Solamente existe una vinculación que es cuando el Congreso se reúne porque, en este caso, ninguna de las dos cámaras podrá levantar sus sesiones por más de tres días sin el consentimiento de la otra. Cada individuo ostenta su cargo público en el estado correspondiente que lo ha elegido, teniendo que acudir al Congreso para reunirse, al menos una vez al año, para tratar los asuntos nacionales. Además, las leyes que emanen del Congreso tendrán que tener la aprobación de las dos cámaras antes de que el Proyecto de Ley sea presentado al Presidente de los Estados Unidos, quien en último término ostenta la capacidad para aprobarlo o derogarlo, con sus objeciones pertinentes, a la Cámara donde se originó dicha la ley. Cuando el proyecto es reconsiderado por el grupo correspondiente, la nueva orden que se pretende lanzar vuelve a la otra cámara para su aprobación y, finalmente, se presenta otra vez al presidente de los Estados Unidos.

En la sección octava, se enumeran todas las competencias sobre las que el Congreso puede intervenir y regular con el tipo de leyes que considere más oportunas. Entre dichas competencias destacan: tomar dinero en préstamo con cargo al crédito de los Estados Unidos, regular el comercio exterior, así como entre los diversos estados, acuñar moneda, regular todo lo que se refiera a la Propiedad Intelectual, establecer oficinas de correos, constituir tribunales inferiores a la Corte Suprema, declarar la guerra, reclutar y patrocinar ejércitos y mantener una Marina de Guerra que obligue al cumplimiento de las leyes de la Unión y, por último, legislar en los distritos que por cesión de algunos estados, y previa aceptación por el Congreso, se conviertan en territorio del gobierno de los Estados Unidos.

La sección novena se centra en determinar todas las competencias sobre las que el Congreso tiene prohibido legislar. Entre ellas se encuentran: el gravado de impuestos a la exportación de artículos que se

dedican al comercio interior, así como a los barcos que van de un puerto a otro en los estados que forman parte de la nación y tampoco puede emitir leyes que hagan referencia a la sustracción de dinero del Tesoro. Por último, es importante destacar que el Congreso de los Estados Unidos tiene prohibido legislar acerca de los títulos nobiliarios, de tal forma que ningún ciudadano estadounidense podrá ostentar ningún cargo de marqués, conde o duque.

Por su parte la sección décima, restringe la capacidad de realizar leyes a los estados en las competencias que se detallan en dicho apartado. El objetivo de incluir este punto en la Constitución no es otro que el de establecer un límite diáfano entre aquello que corresponde legislar al Congreso nacional y lo que queda bajo la jurisdicción de cada estado. En definitiva, “se trata de un equilibrio constitucional que permite conciliar el equilibrio de la unidad de la comunidad política con el de la autonomía de sus partes. Este principio cobra forma a través del Poder Legislativo” (Flores 1996: 23).

Ambas Cámaras poseen igualdad en lo que se refiere a su participación en la política del país. Sin embargo, existen funciones que sólo puede realizar la Cámara Alta, el Senado, como por ejemplo: ratificar o rechazar los nombramientos presidenciales para ocupar vacantes dentro del poder ejecutivo o en el Tribunal Supremo.

Poder Judicial

El artículo tercero de la Constitución se refiere en su totalidad a dejar muy claras las competencias y las formas de proceder de quienes deben velar porque se cumplan las leyes pero, sobre todo, incide en confirmar la independencia que el Poder Judicial goza respecto a los otros dos poderes. Se hace constar, en la primera sección, que este poder recae en su totalidad en la Corte Suprema y en los Tribunales menores que el Congreso pueda crear periódicamente, tal y como se ha visto en el apartado anterior. Bajo el Poder Judicial quedan todos aquellos casos en los que el Derecho y la Justicia deban imponerse para hacer prevalecer la Constitución de los Estados Unidos y sus leyes: bien sean entre ciudadanos que pertenecen a distintos estados o del mismo estado; entre un estado o ciudadanos del mismo contra otros países o ciudadanos extranjeros; así como las controversias en las que Estados Unidos sea una de las partes y, finalmente, las que tienen que ver con dos o más estados. Como se puede observar, la Corte Suprema no tiene ningún límite marcado que restrinja su jurisdicción

dentro del país e incluso fuera, incluidos los asuntos judiciales que se refieran a embajadores, ministros públicos y cónsules. A veces se da la circunstancia de que las competencias que recaen en el gobierno federal y en el estatal quedan indefinidas y es el Poder Judicial quien está obligado a determinar quien ostenta la responsabilidad en cada caso, “el poder de definir los límites que no pueden rebasar los dos órdenes de poderes soberanos, el central y el estatal, recae en los tribunales que se constituyen como autoridad neutral. El Poder Judicial, en virtud de sus propias decisiones, es capaz de restablecer el equilibrio entre los poderes, definido por la Constitución” (Flores 1996: 23).

La Constitución dictamina que todos los casos judiciales deberán ser juzgados en presencia de un jurado popular, salvo los que corresponden a un juicio político. Además, el juicio se debe llevar a cabo en el estado en el que los delitos han sido cometidos. También, la Constitución, deja muy claro lo que significa el delito de traición contra los Estados Unidos y las consecuencias que tiene para quien lo cometa.

1.3.2.2. Artículos IV, V, VI y VII

Los cuatro últimos artículos de la Constitución ocupan una parte muy pequeña del documento en comparación con la gran cantidad de texto que se dedica a la separación de poderes. De estos, el artículo cuarto es el más extenso de todos y las cuatro secciones de que consta se esfuerzan por subrayar la confraternización y el respeto que deben existir entre los diferentes estados de la Unión. Tal entendimiento de los estados se refiere: en primer lugar, al acatamiento de las leyes que emanan de cada uno de ellos; en segundo lugar, a las diligencias de retorno que deben seguirse si un ciudadano reclamado en un estado es capturado en otro - para que pueda ser juzgado en el lugar donde cometió el delito -; en tercer lugar, a la admisión de nuevos estados en la Unión; finalmente, en cuarto lugar, a la protección que concede el gobierno de la nación a cualquier estado de la Unión en el caso de que sea invadido por una fuerza extranjera o cuando padezca un episodio de violencia interna.

El artículo quinto concede la posibilidad de enmendar la Constitución a partir de las propuestas que permitan introducir nuevas leyes que no fueron contempladas en su momento por los Padres Fundadores. A partir de este artículo, los Padres Fundadores dejan abierta la posibilidad de adaptar la Constitución al curso de la Historia y a los acontecimientos impredecibles que ésta presenta. El artículo fija que las enmiendas deben

ser aceptadas por las dos terceras partes de ambas cámaras. Entre las enmiendas más destacadas que figuran en la Constitución de los Estados Unidos y que no forman parte de la Declaración de Derechos, destacan:

– La decimotercera, que se refiere a la abolición de la esclavitud en todo el país y fue propuesta por Abraham Lincoln en 1865.

– La decimoquinta, constituye una consecuencia directa de la decimotercera enmienda porque concede el derecho de voto a cualquier ciudadano estadounidense sea de la raza que sea. Fue aprobada en 1870.

– La decimoctava, menciona la prohibición de la fabricación, venta y transporte de bebidas alcohólicas dentro de los Estados Unidos. Fue ratificada en 1919 y revocada por la vigésimo primera enmienda en 1933.

– La decimonovena, propone que a ningún ciudadano de los Estados Unidos podrá denegarse o coartarse por su sexo su participación en cualquiera de los sufragios que tengan lugar en la Unión. El año de aprobación de esta enmienda fue 1920 y por ella se concedió el voto a las mujeres.

– La vigésimo segunda, deja constancia de las veces que una persona puede ser elegida para el cargo de Presidente de los Estados Unidos. Se aprobó, a través de esta enmienda, que no puede superar las dos legislaturas formadas por, al menos, cuatro años cada una. Se firmó en el año 1951.

– La vigésimo quinta, menciona que el vicepresidente se convertirá en residente en los casos en que el máximo mandatario no pueda ejercer su función, bien por fallecimiento o por renuncia. Las condiciones que deben darse para que esta enmienda pueda llevarse a cabo, se explican en las cuatro secciones que la conforman. Dichas consideraciones se refieren a: que la vacante del cargo de vicepresidente sea ocupada por otro individuo ratificado por la mayoría de votos de ambas cámaras; que el presidente comunique su intención de renunciar al cargo, aunque sea temporalmente, al presidente del Senado (que es el vicepresidente de la nación y quien ostentará el cargo presidencial en su ausencia) por medio de una declaración escrita y, también, al presidente de la Cámara de los Representantes; y, finalmente, que el presidente incapacitado tiene que volver a redactar una declaración y presentarla a ambas cámaras cuando se considere apto para volver a desempeñar sus obligaciones. Así, el presidente temporal en el cargo debe devolverle todas sus competencias a no ser que se observen incapacidades manifiestas. En tal caso, se iniciaría

un procedimiento que implicaría al Congreso para determinar una solución sobre quién ostentaría el cargo presidencial de la nación. Esta enmienda fue aprobada en 1967.

– La vigésimo sexta, se refiere a la facultad de emitir el voto electoral y de participar en todos los comicios a todos aquellos ciudadanos estadounidenses que tengan una edad igual o superior a dieciocho años. Fue aprobada en 1971.

El artículo sexto de la Constitución menciona que todas las deudas y obligaciones contraídas antes de la firma de la Constitución federal son tan válidas para los Estados Unidos como lo eran bajo los Artículos de la Confederación. Además, deja constancia de la inviolabilidad que tienen todas las leyes surgidas a raíz de la Constitución a las que deben someterse todos los ciudadanos y que los jueces tienen la obligación de aplicar cuando la ocasión así lo requiera. De la misma forma, también los jueces podrán declarar anticonstitucional cualquier ley elaborada en el Congreso una vez que hayan demostrado que la dicha ley se opone a la legislación que emana de la Constitución.

El último artículo de la Constitución, el séptimo, apenas tiene dos líneas y se refiere a la entrada en vigor del propio documento, circunstancia que se produciría cuando fuera ratificada por nueve estados. En este escenario el alcance de aplicación de la Constitución se circunscribiría a los territorios de los estados que la hubieran aprobado.

1.3.2.3. Controles y equilibrios

“Los controles y equilibrios⁸ son un principio de gobierno bajo el cual a las ramas separadas de poder (legislativo, ejecutivo y judicial) se las faculta a prevenir acciones iniciadas por las otras ramas y son inducidas a compartirlo” (VV.AA 2007: 51). Esta medida, presente desde los inicios de la Constitución, responde al espíritu que acompañó a los Padres Fundadores durante todo el proceso de creación de la nueva nación: la protección de los individuos del propio Estado y al propio Estado de sí mismo, con el objetivo de salvaguardar aquello que consideraron lo máspreciado de la Constitución: la libertad y la igualdad⁹. Así, los ideólogos de

⁸ *Checks and balances* en inglés.

⁹ Según explica Romeo Flores Cabellos en su artículo *El sistema federal en Estados Unidos: niveles de gobierno. (Temas actuales sobre organización y funcionamiento de regímenes federales)*, “en el sistema político estadounidense, persiste como fuente original de fortaleza,..., la tensión interna entre los dos aspectos esenciales de la idea de la democracia: la libertad y el igualitarismo. Por un lado, los

la nación desarrollaron este sistema de control gubernamental y judicial para poder asegurar con mayor rotundidad la viabilidad de la separación de poderes. De alguna forma, adivinaron que la simple instauración de la separación de poderes que procedía de la Ilustración no iba a ser suficiente para mantener incólumes los principios democráticos.

Los Padres Fundadores, que habían conocido las injusticias procedentes de una monarquía que no era absolutista sino parlamentaria pero que actuaba como si fuera una tiranía porque el rey se había rodeado de parlamentarios afines a su persona, dedujeron que sólo con la separación de poderes no podía ser suficiente para crear el gobierno ideal. En palabras de John Adams, segundo presidente de los Estados Unidos, recogidas en el volumen *The Founding Fathers. The Essential Guide to the Men Who Made America* “es por equilibrio como se mantiene cada uno de estos poderes frente a los otros dos, solo así la inclinación de la naturaleza humana hacia la tiranía pueden ser controlada y frenada y el grado de libertad preservado en la Constitución” (VV.AA 2007: 51). Entre las decisiones que se vigilan a partir de los controles y equilibrios destacan la revisión judicial de las leyes procedentes del poder legislativo y judicial para comprobar su fidelidad a la Constitución, el nombramiento presidencial de los miembros de la Corte Suprema a expensas del consentimiento del Senado; la anulación del veto presidencial a una ley con la iniciativa de dos tercios del Congreso; la capacidad del Congreso para la asignación de fondos; o la realización de impugnaciones ejecutivas y judiciales por parte del Congreso, incluidas las decisiones de la Corte Suprema mediante enmiendas a la Constitución.

A partir de los controles y equilibrios se favorece el equilibrio político entre los tres poderes y se evita la concentración excesiva de responsabilidad en cualquiera de las ramas del gobierno, como asevera el profesor de historia anglosajona, Jenkins, “un buen sistema debe mantener la mayor separación posible entre ellas” (Jenkins 2009: 85). De hecho “este fue el logro principal que el filósofo británico Alfred North Whitehead tuvo en mente cuando observó que sólo ha habido dos momentos en la historia de la civilización Occidental en el que la élite política de un imperio emergente se comportó como podría, razonablemente, esperarse de ella: la

estadounidenses sostienen el énfasis en un gobierno constitucional libre, en las salvaguardas para la para la expresión de la libre voluntad del pueblo, en los derechos naturales de los individuos, en la separación de poderes, en la limitación de los poderes del gobierno, en las libertades civiles, en el imperio de la ley y la propiedad contra las instrucciones arbitrarias del Estado. Por otra parte, la fase igualitaria del sistema pone énfasis en el gobierno de mayoría, en la igualdad de oportunidades, sin importar religión, origen étnico o nivel social, y en la promoción de la voluntad colectiva para organizar un gobierno más justo y sensible” (Flores 1996: 25).

primera fue Roma, bajo César Augusto, y la segunda fueron los Estados Unidos bajo los Padres Fundadores” (Ellis 2007: 5).

Los Padres Fundadores, con la creación de los controles y equilibrios, fueron capaces de vislumbrar, en los años en que la Constitución de Estados Unidos está desarrollándose, lo que ningún filósofo político fue capaz de apreciar en su teoría correspondiente al gobierno ideal. Los Padres Fundadores, a la hora de aplicar la separación de poderes a la realidad, fueron precavidos y quisieron salvaguardar el sistema político ideal de la voluble naturaleza humana que iba a desempeñar las funciones dentro del sistema con el que acaban de innovar la política. De esta manera, puede determinarse que “la gran contribución estadounidense al arte de la política no ha sido en materia de doctrina, sino de práctica y administración, de adaptación de viejas formas a nuevas condiciones operativas” (Flores 1996: 25).

1.3.3. La Declaración de Derechos (Bill of Rights)

Si en la Constitución se incide sobre todo en la separación de poderes, en el modo de cómo debe organizarse el gobierno de la nación y en la forma en que deben ser tomadas las decisiones en el Congreso, en la primera y más famosa Carta de Derechos conocida como la Declaración de Derechos de Virginia, escrita por George Mason en 1776, se priorizan los derechos y libertades básicos del ciudadano frente al poder político. La razón de la existencia de esta Declaración de Derechos y de muchas otras que surgieron a raíz de ésta en el ámbito estatal obedecía a que las diversas constituciones que crearon los estados para gobernarse a sí mismos - y que más tarde dio origen a los Artículos de la Confederación -, no incluían una defensa de las libertades individuales.

La Declaración de Derechos de Virginia enumeraba las libertades fundamentales inglesas¹⁰ que los americanos habían hecho propias y a las que el mismo gobierno británico había renunciado desde hacía quince años en su relación con las colonias de América del Norte. En total son dieciséis artículos y en ella, George Mason, recogió como libertades y derechos inherentes al ciudadano acciones tales, como: la libertad de expresión, la libertad religiosa y a reunirse dónde, cómo y cuándo se quiera (siempre que sea de forma pacífica), el derecho a un juicio con jurado, la protección

¹⁰ La Declaración de Derechos de Virginia deriva de la *Carta Magna* de Juan Sin Tierra escrita en 1215 y de la Declaración de Derechos inglesa de 1689.

contra los castigos crueles y contra las órdenes de registro y la subordinación del ejército al poder civil.

Como se ha comentado en el epígrafe anterior, cuando llegó el momento de ratificar la Constitución Federal en septiembre de 1787, se exigió al Congreso que incorporara en la Constitución definitiva el contenido de las Cartas de Derechos con el objetivo de suavizar la enorme concesión de poder que se había otorgado al gobierno central y evitar, de esta manera, que los derechos individuales no fueran infringidos por el poder establecido. El motivo de este hecho radica en que los artículos de la Constitución, como se ha visto, no hacían ninguna mención a que se fueran a garantizar los derechos y libertades de los individuos que justificaron la independencia en su momento. La inseguridad que se hubiera transmitido a la población al emitir el principal documento, donde se agrupan las leyes más importantes que velan por el orden en la nación, sin una sola mención que aseverara el respeto de las libertades individuales que constituyeron la causa que desencadenó posteriormente la independencia, fue lo que provocó que muchos estados condicionaran la ratificación de la Constitución a la inclusión en la misma de una Declaración de Derechos.

James Madison fue el delegado que lideró el Congreso para que se aceptara una Declaración de Derechos en la Constitución como enmiendas a la misma. Así, el 25 de septiembre de 1789, Madison propuso al Congreso quince enmiendas inspiradas todas ellas en las Declaraciones de Derechos estatales y el Congreso consideró la posibilidad de incluir doce de ellas de manera definitiva en la Constitución. De esta forma, fueron presentadas a las legislaturas estatales, incluidas en el documento de la Constitución, para la ratificación completa del documento. Al final se incluyeron en la Constitución las diez primeras enmiendas y son a las que se denomina comúnmente como la Declaración de Derechos (Bill of Rights).

Las enmiendas más destacadas son las siguientes:

- La primera, que hace referencia a la libertad de expresión o de prensa, a la libertad religiosa y al derecho del pueblo a reunirse pacíficamente.
- La segunda, menciona el derecho del pueblo a poseer y a portar armas.

- La cuarta, protege al ciudadano de las incautaciones indebidas por el Estado y se asegura que se respetarán los hogares, los documentos y las pertenencias de las personas en virtud del derecho a la seguridad.

- La quinta, defiende que ninguna persona podrá ser acusada de delito alguno si no es a través de una denuncia y acusación posterior por un Gran Jurado. De la misma forma, una persona no puede ser juzgada dos veces por un mismo delito, ni se la puede obligar a declarar contra sí misma en ningún proceso penal.

- La sexta, asegura un juicio justo a cualquier individuo que sea acusado de algún delito. Para velar por este principio, se observaron las siguientes medidas que permitirían cumplirlo: el juicio debería ser público, en el distrito en el que se haya cometido la infracción y ante la presencia de un jurado imparcial. Además, en la misma línea, se establece que el individuo debe ser debidamente informado de la naturaleza de la acusación, al tiempo, que se le debe permitir carearse con los testigos en su contra. A la vez, puede presentar testigos a favor de su causa y, finalmente, tiene la posibilidad, siempre que quiera y lo necesite, de contar con la asistencia de un abogado para su defensa.

La introducción de la Declaración de Derechos en la Constitución ha servido, en definitiva, “para inculcar en la conciencia pública, el hecho de que el poder del gobierno de Estados Unidos tiene un alcance limitado; esta es la mejor garantía contra el totalitarismo” (Flores 1996: 22).

1.4. El nacimiento de los partidos políticos

Debido al enfrentamiento ideológico, sobre la disparidad de criterios a la hora de definir las características que debían conceder mayor o menor poder al gobierno central a partir de la Constitución, surgieron los partidos políticos. Estos se organizaron en torno a las dos tendencias existentes en ese momento: la federalista, que abogaba por un fuerte gobierno central y la demócrata, que pretendía conceder mayor poder de decisión a los estados. Como siempre, el hecho de llevar a la práctica una teoría obliga a que las necesidades que surgen deban ser resueltas, de alguna manera, para lograr el propósito final. Además, muchas de ellas acaban regulándose de forma natural.

El Partido Federal, que constituye en los orígenes de Estados Unidos, lo que actualmente se conoce bajo el nombre de Partido Republicano

defendía, según se ha anticipado más arriba, un gobierno central fuerte. Este partido fue el primero en llegar al poder, circunstancia que se mantuvo desde 1789 hasta 1801. George Washington, se convirtió en su principal valedor y fue sucedido al final de su segunda legislatura por John Adams, que estuvo en el cargo entre los años 1797 y 1801. Se caracterizaron por mantener una postura neutral en la guerra entre ingleses y franceses de 1793 y por interpretar libremente la Constitución cuando ésta daba margen a divagaciones.

El primer partido de la oposición en la política estadounidense fue el Partido Republicano, fundado en 1792 por un grupo de senadores antifederalistas que mantenían posturas enfrentadas con la política seguida por George Washington, las que, sin embargo, no supusieron ningún obstáculo para que éste fuera reelegido por unanimidad en el Congreso en las segundas elecciones constitucionales. Más tarde fue llamado el Partido Demócrata-republicano y es el referente del actual Partido Demócrata. Su fundación fue obra de congresistas como Thomas Jefferson, que fue presidente de la nación entre 1801 y 1809, James Madison, que gobernó el país como cuarto presidente entre los años 1809 y 1817 y James Monroe, quinto presidente, entre 1817 y 1825. Apelaban a una descentralización del poder y otorgaban mayor capacidad política a los estados y a una estricta interpretación de la Constitución. En la guerra entre Francia e Inglaterra de 1793 apoyaron al gobierno francés y presionaron a Washington para que les enviara ayuda. Sin embargo, con objeto de que su apoyo a la causa francesa no les identificara con los excesos de la república revolucionaria europea, que había empezado su propia rebelión contra la monarquía en 1789, decidieron añadir el término “demócrata” a la denominación inicial del partido.

1.5. Conclusiones

La importancia que la sociedad estadounidense otorga a sus líderes políticos y en concreto a sus presidentes en la actualidad proviene de los tiempos en que se fundó la nación. El coraje y la valentía que mostraron con las decisiones que tomaron para separarse de Gran Bretaña y el propósito firme de no cometer los mismos errores que padecieron siendo territorio británico, les ha concedido un estatus de políticos íntegros y honorables que se ha prolongado hasta la actualidad. Los Padres Fundadores soñaron con una sociedad ideal donde el individuo se convierte en el centro de la sociedad. De esta manera, el poder gubernamental debe ser acaparado por personas con vocación de servicio público y, por lo tanto,

de servicio a los demás que luchan para mantener la libertad y la igualdad en la nación. Para los elegidos democráticamente “los placeres del poder” deberían consistir, exclusivamente, en establecer un puente entre los individuos a quienes gobiernan y la realización personal de cada uno de ellos en el seno de la sociedad, o lo que es lo mismo, entre el ciudadano y su búsqueda de la felicidad.

Sin embargo, la democracia no es ajena al ánimo de lucro y a los criterios de oportunidad que presenta el poder. Por esta razón, la Constitución de los Estados Unidos de América pretende salvaguardar al individuo de todas las inclinaciones hacia la tiranía que pudieran dominar al presidente de la república. Así, los Padres Fundadores se esforzaron en otorgar a la sociedad las armas democráticas necesarias para impedir que esta circunstancia pudiera llegar a suceder algún día: a) la separación de poderes, b) los controles y equilibrios, mediante los cuales los tres poderes se amparan y vigilan respectivamente, c) la posibilidad de proponer enmiendas a la Constitución que permiten mantener una Ley Suprema viva y orgánica mientras se adapta a las nuevas realidades que plantea la Historia y, sobre todo, d) la introducción en la Constitución de la Declaración de Derechos que defendía al individuo frente al Estado y que sirvió para equiparar la importancia que para los Padres Fundadores tenía tanto el nuevo Estado creado como los individuos que dependerían del mismo. Así, terminaron forjando la sociedad ideal que está en permanente construcción desde entonces y que aspira, como se ha podido contrastar, desde sus orígenes a perfeccionarse cada vez más. A este perfeccionamiento social y político contribuye la serie creada por Sorkin, *El ala oeste de la Casa Blanca*. Además, como se verá más adelante, Sorkin utilizará ambos documentos para dramatizar muchos de los conflictos que plantea a través de la serie.

Como una circunstancia colateral, además, también surgieron los partidos políticos cuya ordenación e influencia política alcanza hasta la actualidad.

2.

La institución presidencial

En el presente capítulo se van a exponer cuáles son las funciones que se encomiendan al presidente de los Estados Unidos, tal y como quedan reflejadas en el artículo segundo de la Constitución y las cuatro secciones que lo forman. Como se ha reseñado anteriormente, la razón por la que se dedica un apartado exclusivamente a la función presidencial obedece a que el protagonista de la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca* es el presidente de Estados Unidos y muchos de los conflictos que plantea la serie responden a las obligaciones que tiene derivadas de la Constitución. Por este motivo, el análisis minucioso de las exigencias legales que está obligado a cumplir el presidente se antoja necesario para entender con mayor hondura las cuestiones dramáticas que plantean las tramas. Como se podrá comprobar, la Constitución estadounidense no es muy prolija en mostrar los detalles específicos y concretos que debe cumplir el presidente de la nación, más bien al contrario enuncia situaciones y comportamientos generales inherentes a su cargo.

El proceso para elegir al presidente de Estados Unidos ha variado a lo largo de la historia del país. Al principio era nombrado por unos electores designados por la correspondiente Asamblea Legislativa estatal, quienes mediante una votación secreta elegían a dos candidatos de los que al menos uno, no debía pertenecer al estado del elector. Las listas con las nominaciones se enviaban al Congreso donde el presidente del Senado leía los nombres elegidos y se determinaba qué candidato reunía el mayor número de votos. Aquel cuyo nombre fuera citado más veces sería el presidente y el segundo más votado, el vicepresidente. En la actualidad son los ciudadanos directamente quienes con su voto designan a su candidato preferido pero solamente pueden decantarse entre aquellos que comparecen

como representantes de cada uno de los dos partidos políticos en los que se encuentra dividida la política estadounidense. Si bien es cierto, también pueden presentarse a las elecciones presidenciales candidatos independientes. El número de votos electorales asignado a cada estado depende de la suma de senadores y miembros de la Casa de los Representantes que cada uno de los estados tiene en el Congreso, salvo el Distrito de Columbia al que se le adjudican tres votos electorales. Como se ve, en el resto de los estados existe una proporcionalidad entre los votos electorales y la cantidad de políticos que les representan en el Congreso. El proceso electoral en Estados Unidos determina que el total del número de votos electorales que otorga cada estado van a parar íntegramente al candidato que haya ganado por mayor número de votos populares, sin que exista un reparto proporcional de puntos en función de la cantidad de voto popular obtenido por cada candidato. En cada estado se sigue la fórmula de “todo para el vencedor”, por lo tanto, el recuento de votos que determina quién será el próximo presidente de la nación se realiza en función de la suma de los votos electorales obtenidos en cada estado por cada uno de los candidatos. Así, en el momento en que uno alcance los 270 votos electorales del total posible de 538, será designado presidente de la Unión. Como en las elecciones generales de Estados Unidos se vota por el candidato y no por el partido al que pertenece podría darse el caso de que el presidente elegido no pertenezca al partido político con mayoría de representantes en el Congreso o en alguna de las dos cámaras. Además, el presidente seleccionará a su propio gabinete presidencial a quienes la Constitución prohíbe pertenecer al Congreso, al mismo tiempo.

Sin embargo, existe un proceso previo a las elecciones generales, las elecciones primarias, que determinan quiénes serán los candidatos presidenciales de cada uno de los dos partidos que existen: el Partido Republicano y el Partido Demócrata. Como no puede ser de otra forma, este sistema bipartidista clarifica bastante las cosas desde el punto de vista ideológico. Por supuesto, como se ha comentado en el párrafo anterior, también pueden presentarse candidatos independientes pero necesitan un gran respaldo económico para poder competir con los otros dos partidos que son, al fin y al cabo, los que se llevan la mayor parte de las donaciones dinerarias que les permiten financiar el elevado coste de las campañas electorales. De hecho, la financiación privada de los partidos para las campañas electorales estadounidenses, bien sean para nombrar al presidente de la Unión o para elegir representantes en el Congreso, es objeto de conflicto en dos tramas de distintos capítulos de *El ala oeste de la Casa Blanca*, “Mentiras, malditas mentiras y estadísticas” (“Lies, Damn

Lies and Statistics” temporada 1. Capítulo 21) y “Elecciones” (“The Midterms”, 2.3).

2.1. Funciones y obligaciones del Presidente de los Estados Unidos de América según la Constitución

Como se ha visto, la redacción de la Constitución estuvo sometida a constantes debates entre los que pretendían diseñar un gobierno central fuerte y aquellos que querían ceder mayor capacidad de decisión a los estados. Finalmente, como afirma Bosch:

“Al Ejecutivo se le daban enormes poderes. El presidente era Jefe de las Fuerzas Armadas, tenía derecho de veto, podía firmar tratados internacionales con el consentimiento de dos tercios del Senado, podía nombrar diplomáticos y jueces del Tribunal Supremo – aunque estos eran ratificados por el Senado y ejercían su cargo de forma vitalicia -, así como otros funcionarios federales y tenía su propia Administración” (Bosch 2005:53).

La Constitución de Estados Unidos aclara cuáles son las funciones presidenciales dentro de los límites de la república que pretenden crear los Padres Fundadores. Como se ha dicho, son cuatro secciones que se encargan de definir la labor del presidente. Las explicaciones que se aportan en cada uno de los puntos, se apoyan en las notas explicativas de Peltason, editor de los artículos de la Constitución en el libro *Sobre Estados Unidos: La Constitución de los Estados Unidos de América, con notas explicativas*:

– Según la sección primera, el presidente de los Estados Unidos ostenta el cargo durante un periodo máximo de cuatro años. Los Padres Fundadores no mencionaron en el artículo el número máximo de legislaturas de cuatro años para las que un presidente podía ser reelegido. Sin embargo, desde que Washington fue designado como primer presidente de la nación y posteriormente reelegido para ocupar el cargo durante cuatro años más, nadie que haya ejercido la función de presidente de Estados Unidos ha gobernado durante más de dos legislaturas¹¹. La única excepción de la historia ha sido la de Franklin Delano Rossevelt que fue presidente de Estados Unidos durante cuatro legislaturas consecutivas (1933-1945) hasta que la muerte le sorprendió al inicio de su cuarto mandato. El resto de políticos que han sido presidentes de la Unión han gobernado un máximo de dos legislaturas de cuatro años cada una, sin que hubiera ninguna ley

¹¹ Washington renunció a presentarse para ocupar el cargo de presidente de la nación por tercera vez consecutiva porque las fuerzas empezaban a fallarle y no se encontraba con la energía suficiente para desempeñar la labor. Así, cerró las puertas a la posibilidad de una tercera reelección.

que dispusiera lo contrario. Da la sensación de que desde siempre existió una especie de acuerdo tácito según el cual nadie que fuera elegido para gobernar podía ejercer la función durante más años de los que estuvo Washington como presidente de la Unión. Quizás la admiración y el respeto que su figura siempre ejerció y continua ejerciendo sobre los norteamericanos influyó para que ningún presidente posterior se atreviera a permanecer en el cargo más años que el venerado primer presidente. No obstante, desde el año 1951, la vigésimo segunda enmienda hace constar por escrito y eleva a rango de ley, la prohibición de que cualquier mandatario pueda ostentar el cargo de presidente de la nación durante más de dos legislaturas consecutivas.

En la misma sección, la Constitución establece la forma en que el presidente y el vicepresidente pueden ser elegidos. Sin embargo, la máxima Ley que regula el orden jurídico de Estados Unidos no establece los procesos de primarias para elegir al candidato presidencial de cada uno de los dos partidos que existen en la nación, sino que hace referencia exclusivamente a las elecciones generales. Habría que recordar que cuando se termina de ratificar la Constitución por parte de todos los estados en 1790 todavía no existen los partidos políticos, sino que surgieron muy poco tiempo después de una forma casi natural. En cuanto a las primarias, es interesante destacar que cada estado debe designar un número de electores igual al número total de senadores y representantes que les correspondan en el Congreso, sin que ninguno de estos pueda ser seleccionado porque ya están ocupando un puesto en la política de Estados Unidos. Cada estado procede a estas nominaciones de individuos, de los que saldrá el futuro presidente de Estados Unidos, siguiendo su propia normativa.

Sin embargo, según el artículo *Descripción de los procesos de elecciones primarias en Estados Unidos*, escrito por Amorós y Puy, donde se analizan los diferentes caminos para realizar elecciones primarias en Estados Unidos, se destaca que este nuevo procedimiento se inauguró en el periodo comprendido entre 1901 y 1906 impulsado por el entonces gobernador de Wisconsin, Robert La Follette para que fueran los ciudadanos y no los regidores de cada partido los que eligiesen a los candidatos presidenciales. Antes de la entrada de esta normativa los candidatos eran elegidos por *caucuses*¹² privados o convenciones –porque así lo prescribía, la mayor parte de las veces, la Asamblea Legislativa de cada estado– en vez de por un voto directo de los electores. Tras Wisconsin

¹² En los Estados Unidos y en Suiza se entiende por caucus («asamblea partidista») el sistema de elegir delegados en varios estados de la Unión, la etapa primaria o preliminar en la que cada partido decide quién recibirá la nominación de su partido a la presidencia.

otros estados incorporaron las elecciones primarias a sus legislaciones para designar al candidato del partido que optaría a ser elegido como presidente de la Unión. El objetivo de fomentar este tipo de elecciones radica en la búsqueda del mejor candidato posible porque incrementa la competencia dentro del propio partido.

La Constitución también vela, como se ha anticipado más arriba, para que los candidatos a la presidencia del país no ocupen un escaño en el Congreso cuando son propuestos para presidentes, es decir no estén siendo retribuidos como funcionarios de Estados Unidos. Al mismo tiempo, no puede ser elegido para el cargo de presidente quien no sea ciudadano de los Estados Unidos por nacimiento y haya cumplido los treinta y cinco años de edad. De la misma forma, para optar al cargo de máxima responsabilidad nacional el candidato ha tenido que residir durante al menos catorce años en Estados Unidos.

La Constitución predice que en caso de muerte, renuncia o incapacidad por parte del presidente, el cargo será ocupado por el vicepresidente, suponiendo que tenga completas las facultades para ejercer el puesto. Si estuviera también incapacitado para ostentar la presidencia de la Unión, el Congreso tendría que determinar sobre quién recaería la máxima responsabilidad del gobierno del país, cargo que ejercería la persona designada por mayoría de votos en ambas cámaras, hasta el regreso del presidente una vez haya cesado la incapacidad que le impedía tomar las decisiones asociadas al cargo que representa. La vigésimo quinta enmienda de 1967, explica con detalle los pasos que deben darse cuando se incurre en algunas de las causas citadas anteriormente, entre las que destaca una declaración escrita al Congreso por parte del presidente incapacitado en la que anuncia las causas de su cese en las obligaciones adheridas a su cargo y otra nota escrita cuando los motivos que lo mantenían incapacitado hubieran concluido. En este caso, debe existir un consentimiento del presidente en funciones que determine la viabilidad del regreso a sus obligaciones del presidente incapacitado porque si se negara y la mayoría de funcionarios principales de los departamentos del ejecutivo también lo hicieran, tendrían que informar al Congreso de su decisión. En este caso, el asunto debería ser resuelto por el Congreso reuniéndose en un plazo de cuarenta y ocho horas desde que se hizo pública la negativa del presidente en funciones.

La sección primera de la Constitución de los Estados Unidos también menciona las palabras exactas que constituyen el juramento que el presidente de la Unión debe pronunciar antes de iniciar su mandato: “Juro

solemnemente que desempeñaré fielmente el cargo de presidente de los Estados Unidos y que hasta el límite de mis capacidades guardaré, protegeré y defenderé la Constitución de los Estados Unidos”.

– En la sección segunda está escrito que el presidente de la Unión es Comandante en Jefe del ejército y de la Marina de guerra de los Estados Unidos y también de la milicia de los distintos estados si esta necesitara por algún motivo ser convocada a efectos nacionales. El presidente también puede suspender la ejecución de sentencias para conceder indultos por delitos que se hubieran cometido contra Estados Unidos.

La función ejecutiva establecida por la Constitución también concede al presidente de los Estados Unidos la potestad para proponer al Senado embajadores, ministros, cónsules y jueces del Tribunal Supremo, así como cualquier otro cargo de tipo funcional según lo juzgue conveniente. Al mismo tiempo, también podrá celebrar tratados siempre que dos terceras partes del Senado le den consentimiento para hacerlo. Con este procedimiento, los creadores de la Constitución tuvieron el propósito de asemejar el funcionamiento del Senado estadounidense con la Cámara de los Lores que asesoraba al monarca en Gran Bretaña. La diferencia radica en que la Cámara de los Lores británica no se constituía siguiendo las reglas de la democracia, sino que al estar formada por nobles y clérigos la designación de las personas que representan a cada uno de los dos grupos en la Cámara procede de una selección realizada por los propios miembros de cada uno de los bandos, en la que no participaban los ciudadanos británicos.

– La sección tercera indica la regularidad con la que el presidente debe dirigirse al Congreso e informarle sobre el Estado de la Unión. El debate se debe realizar al menos una vez al año y además podrá convocar a ambas cámaras o cualquiera de ellas si una circunstancia extraordinaria así lo requiriera.

– La última sección del artículo segundo avisa de que el presidente, el vicepresidente y cualquier otro funcionario civil de Estados Unidos puede ser destituido de su cargo cuando sea sometido a un juicio político. Se desprende de esta sección del artículo que todos los ciudadanos de Estados Unidos están sometidos a las leyes y que los primeros que deben respetarlas y cumplirlas son el presidente de la nación y todos aquellos individuos cuyas funciones derivan de su autoridad.

También habría que destacar que el sistema de gobierno de Estados Unidos adopta las características de un régimen presidencialista porque el presidente de la Unión adquiere simultáneamente las funciones de Jefe de Gobierno y Jefe de Estado. A menudo, como Jefe de Estado, realiza las funciones propias de dicha función y se establece como la cabeza ceremonial del gobierno de Estados Unidos. De alguna manera, sus funciones son las mismas a las que realizan los reyes y los primeros ministros en las monarquías parlamentarias y las repúblicas de otros países, es decir, un papel que lo mantiene en contacto con el pueblo y que le obliga a establecer relaciones diplomáticas con las otras naciones. Sin embargo, como Jefe de Gobierno ordena y manda cumplir las leyes y toma las decisiones que se han mencionado anteriormente en el epígrafe. Como también se ha podido apreciar, el presidente aunque no pertenezca a la rama del poder relacionada con la legislación de las leyes interviene siendo el principal precursor de muchas normas, aunque siempre necesiten de la aprobación final del Congreso. Así, se convierte en muchas ocasiones en el guía o el líder del Congreso en buena parte de sus funciones legislativas, las cuales dependerán de la habilidad del presidente para dirigir. Unas circunstancias relacionadas directamente con el liderazgo presidencial, como se verá más adelante en el capítulo quinto.

La rama ejecutiva del gobierno es la más numerosa en cuanto a miembros que la constituyen porque todos los departamentos de Estado dependen del presidente de Estados Unidos. El total de departamentos alcanza la cifra de quince y son: Agricultura, Comercio, Defensa, Educación, Energía, Salud y Servicios Humanos, Seguridad Nacional, Vivienda y Desarrollo Urbano, Interior, Justicia, Trabajo, Estado, Transporte, Tesoro y Asuntos de Veteranos. La existencia de todos estos departamentos se ampara en que el ejecutivo cubre en su totalidad las necesidades ciudadanas que reclama la sociedad. Cada secretario, que ha sido nombrado por el presidente y ratificado en el Senado, está al mando de cada departamento y todos ellos conforman el grupo de personas que asesoran al primer mandatario en el área que compete a cada uno.

2.2. Conclusiones

La autoridad del presidente de Estados Unidos y su poder de decisión se encuentran controladas por el Congreso que, además, no tiene que estar formado por mayoría de representantes del partido político al que pertenece el presidente del Ejecutivo. De esta forma, se evita que el presidente y el partido político al que pertenece convengan las leyes de antemano. Así, se

logra el objetivo o, por lo menos, se intenta conseguir que sea el propio sistema político el que se controle a sí mismo. Evidentemente, también puede darse la circunstancia de que la mayoría del Congreso o de alguna de sus Cámaras pertenezca a la misma rama ideológica que el presidente de la Unión. En tal caso, se facilitarían las propuestas de ley y la confirmación de los nombramientos emitidos desde la Casa Blanca.

3.

Cuatro amenazas históricas a la sociedad ideal norteamericana

Los Padres Fundadores fueron conscientes de que la democracia por sí misma no erradicaba de raíz los vicios en los que incurrían las monarquías de la época. Y tal y como se ha explicado, ni siquiera los precedentes de una monarquía parlamentaria como la británica. Por eso mismo, la sociedad ideal que vislumbraron podría haber sido catalogada como un intento ingenuo, pueril y muy romántico de subvertir la tendencia predominante del momento a establecer gobiernos monárquicos o resueltos en los círculos de poder de la nación de turno. Su empeño, por lo tanto, tuvo que ir encaminado a crear los límites que debían servir de equilibrio y control entre su ideal y la frágil y maleable naturaleza humana que lo iba a conformar. En este sentido, la creación de mecanismos que sirvieran de anclaje a la democracia debía ser fundamental, sobre todo, si no querían que su visión se deshiciera en cuanto se avistara el primer problema social grave.

Esta y no otra fue la razón que les condujo a diseñar elementos de control democráticos que no existían en las teorías de Rousseau o Montesquieu, tal y como se ha visto más arriba. El acatamiento de las leyes por parte de la mayoría de los habitantes de las trece colonias y de muchos de los que vinieron después, siguiendo el ejemplo que habían mostrado los Padres Fundadores en el Congreso cuando ratificaron la Constitución, fue, sin duda, superior al despecho demostrado por otro porcentaje de la población que pretendían filtrarse por las grietas de la ley para eludir su cumplimiento. De este modo, algunos decidieron poner rumbo a las tierras del salvaje Oeste. Unos territorios donde la civilización todavía no había llegado pero que, sin embargo, “desde hacía tiempo habían empezado a

ocupar un lugar especial en la mente de los estadounidenses. Poseía cualidades simbólicas y míticas y parecía ser, en palabras de Walt Whitman, *la América real y genuina*, la región que se había sacudido las influencias europeas que predominaban en la costa atlántica y en la que los ideales nacionales de democracia e igualdad podían realizarse mejor” (Jones 1996: 257). De esta forma, el país no tardó en expandirse hacia el Pacífico y los territorios salvajes fueron absorbidos por la civilización. Hasta allí llegaron individuos que, en muchas ocasiones, eran incapaces de regirse por las normas del Estado y, por lo tanto, decidieron imponer su propia ley.

Al mismo tiempo en la civilizada costa atlántica, la estabilidad social que se pretendía conseguir con la instauración del gobierno democrático ha ido sufriendo a lo largo de la historia del país grandes correctivos que han hecho tambalearse los cimientos sobre los que se construyó la nación. Así, la Unión que proclama la libertad individual y la iniciativa privada como banderas que representan su propia idiosincrasia alcanzan su significado más profundo cuando se habla de alcanzar *el sueño americano*. Aunque los ideales de los Padres Fundadores, heredados por las sucesivas generaciones de norteamericanos, se han venerado, respetado y perduran hasta la actualidad –de hecho, no hay duda de que se continúa reconociendo a Estados Unidos como la *tierra de las oportunidades* y muchos ciudadanos del mundo aspiran a cumplir su particular *sueño americano*–, la historia de la nación se ha visto azotada por grandes crisis sociales que la desestabilizaron en determinados momentos y pusieron en peligro la viabilidad del plan fundacional. De esta forma, se constata que no existe ni existirá la sociedad perfecta pero que, sin lugar a dudas, la democracia en los Estados Unidos de América, con todos sus defectos, se erigió como el más ecuánime de los sistemas políticos y sigue aspirando hoy en día a la idealización de su sociedad.

Entre las opiniones que defienden esta postura se halla la del francés Alexis de Tocqueville, que recoge en su libro *La democracia en América* un análisis del sistema político estadounidense, destacando los rasgos democráticos e igualitarios de Estados Unidos en comparación con Europa¹³. También hubo posturas más críticas hacia el sistema implantado, como fue el caso de la inglesa Francis Trollope. Las conclusiones de su

¹³ El primer volumen de *La democracia en América* fue publicado en 1835 y el segundo volumen en 1840. En la actualidad constituye un libro clásico de ciencia política y de estudio de sociedades, tal y como asegura Bosch en *Historia de Estados Unidos 1776-1945*. En el citado libro, Tocqueville escribe sobre el viaje que realizó a Estados Unidos en 1831 y que duró nueve meses, en los cuales quería recopilar información sobre el sistema penitenciario estadounidense y cuyas pretensiones se vieron bastante ampliadas por lo que observó de la vida en Estados Unidos.

difícil experiencia en Estados Unidos se pueden leer en su libro *Domestic Manners of Americans*¹⁴ pero a pesar de la dureza con la que trata a la sociedad estadounidense en su obra, también reconoce la mayor igualdad de oportunidades que existía en Norteamérica con respecto al continente europeo. Tal apreciación debe destacarse porque incluso quienes no gozaban de especial simpatía por Estados Unidos reconocían los esfuerzos del país para promover la igualdad de oportunidades.

En este capítulo se van a estudiar las cuatro grandes crisis o amenazas sociales que ha tenido la democracia estadounidense en su historia, desde que se eligió a su primer presidente en el año 1789. Para ello, se va a recurrir a los cuatro derechos naturales que Locke estableció que debía poseer toda sociedad que se considerara democrática. Los derechos básicos que anunciaba Locke y que ya se vieron más arriba, son: el derecho a la libertad, el derecho a la igualdad, el derecho a la propiedad y el derecho a la seguridad. Por lo tanto, se va a destacar el debilitamiento o el abuso que ha sufrido cada uno ellos en un momento concreto de la historia norteamericana cuando ha sido amenazado de manera particular por alguna de las cuatro crisis sociales más importantes que ha padecido Estados Unidos.

También se va a hacer hincapié de la necesidad que ha tenido la nación, en esos tiempos de crisis, de la aparición de una figura política que ejerciera el liderazgo moral suficiente para devolver a la nación al camino de la democracia y la concordia. En definitiva, alguien que cuando apareció fue capaz de restituir la esperanza en la sociedad ideal y que, al contrario, cuando no lo hizo se quebraron las ilusiones en la sociedad ideal. El propósito es asentar la importancia que siempre ha tenido el comportamiento ejemplar del líder político para los ciudadanos estadounidenses y la desesperanza que se extiende entre ellos cuando se pierde este referente. De esta manera, se tratan de buscar las razones que han convertido a la sociedad estadounidense en una sociedad eminentemente presidencialista, un pueblo para el que “la presidencia simboliza la cumbre de la promesa de la vida americana. Cada cuatro años, el pueblo de Estados Unidos demanda una nueva imagen que acompañe o reafirme a un salvador” (Coyne 2008: 41).

¹⁴ *Domestic manners of the americans*, fue publicado en 1832 y la autora criticó fervientemente que se negara a los negros y a los nativos americanos la posibilidad de gozar de la igualdad de oportunidades de las que presumía la nación, llegando a escribir incluso “si yo fuera legislador inglés, en lugar de mandar a los radicales a la Torre de Londres, los mandarí a visitar Estados Unidos. Yo era algo radical cuando me fui de Inglaterra, pero a mitad de mi estancia allí [Estados Unidos], estaba casi curada” (Trollope 1997: 38-39).

Las grandes crisis sociales a las que ha tenido que enfrentarse Estados Unidos a lo largo de su historia han sido cuatro (ver anexo III para comprobar algunas de las producciones audiovisuales que se han realizado de cada crisis). Como ya se ha anticipado, a continuación de la denominación del grave conflicto, se detalla el derecho democrático quebrantado por la crisis:

- a) La Guerra de Secesión o el debilitamiento del derecho de igualdad
- b) La Gran Depresión o el debilitamiento del derecho a la propiedad
- c) La Guerra de Vietnam o el debilitamiento del derecho a la libertad
- d) El 11-S o el debilitamiento del derecho a la seguridad

Antes de iniciar el recorrido por las cuatro grandes crisis sociales de Estados Unidos, se va introducir un epígrafe que hace referencia al significado del *sueño americano*. La razón esgrimida para ello es su vinculación directa a la causa de la sociedad ideal y su relación con los valores democráticos que emanan del territorio estadounidense desde hace doscientos cuarenta años. De este modo, podrá confirmarse cómo los cuatro derechos naturales deben constituir la base sobre la que se sostienen las aspiraciones de cualquiera que pretenda cumplir su particular *sueño americano* en la tierra de las oportunidades.

3.1. Concepto y significado del *sueño americano* en el imaginario estadounidense

El concepto de *sueño americano* se refiere a la igualdad de oportunidades y a la libertad que todo el que se lo proponga puede encontrar en Estados Unidos. La acuñación del término es relativamente reciente, ya que según el artículo publicado por White y Hanson titulado *The Making and Persistence of the American Dream*, fue el periodista Walter Lippmann quien primero reunió estas dos palabras en su libro titulado *Drift and Mastery*, que vio la luz en 1914. En dicho volumen Lippmann urgía a los lectores a encontrar un nuevo *sueño americano* adaptado a las necesidades del siglo XX, debido sobre todo a la deriva que estaba tomando el gobierno por sus decisiones y a los sucesivos escándalos de corrupción gubernamental que él mismo enumera en el capítulo primero de su libro. Sin embargo, fue el historiador John Truslow Adams quien popularizó la frase *American Dream* en 1931 en su libro titulado *The Epic*

of America. La razón por la que ha sido este último volumen el que ha permanecido en la historia de Estados Unidos como el primer libro donde se ha hecho referencia a la idea del *sueño americano* es porque, a diferencia del publicado por Lippmann, Adams realiza en las páginas de su libro una exaltación de Estados Unidos como patria de acogida y las líneas del mismo están atravesadas de mucho optimismo¹⁵. En este sentido hay que destacar, además, que Adams cuenta con una biografía escrita por Allan Nevins en 1968, *James Truslow Adams: Historian of American Dream*, que ya desde el mismo título destaca el concepto de *sueño americano* como una característica inventada por el propio Adams. En *The Epic of America*, Adams describe el *sueño americano* como la aspiración de un ideal social: “ese sueño de una tierra en la que la vida debería ser mejor y más rica y más plena para cada hombre, con oportunidades para cada uno según las habilidades y los logros” (Adams 1941: 404).

Aunque la denominación *sueño americano* debe todo su significado a Adams que supo definir con mucha precisión su auténtico valor. Las ideas que emanan del término no son nuevas en la historia norteamericana y hunde sus raíces directamente en la Declaración de Independencia y en la sociedad ideal que pretendían crear los Padres Fundadores. Como escriben White y Hanson en su artículo, “la referencia al *sueño americano* puede ser rastreada hasta la Declaración de Independencia de 1776 y su promesa de que los ciudadanos de la nueva nación estaban dotados por el Creador con incuestionables e inalienables derechos, incluyendo el derecho a la vida y a la libertad, y que estas mismas personas tenían derecho a reclamar las muchas y variadas formas de felicidad” (White y Hanson 2011: 1-2). Incluso en la visión de la democracia en América que Tocqueville recoge en sus dos volúmenes publicados en el siglo XIX, también menciona el *sueño americano*, aunque sin denominarlo de esta manera, cuando dice que “los americanos han adquirido o retenido suficiente educación y fortuna para satisfacer sus propias aspiraciones” (Tocqueville 1989: 194).

De una forma indirecta, Tocqueville, se está refiriendo a la igualdad de oportunidades y a la libertad de la que gozan los ciudadanos norteamericanos para lograr sus propios objetivos. Por lo tanto, la unión entre lo que representa el *sueño americano* y la igualdad de oportunidades es muy importante para entender la supervivencia del *sueño* en el imaginario colectivo estadounidense. Sin embargo, la mejor y más

¹⁵ En *The Epic of America*, que John Truslow Adams escribió y publicó durante la Gran Depresión, el autor hace referencia a las enormes dificultades por las que atravesaba el país y que éstas sólo serían superadas gracias a que el *sueño americano* sobreviviría como consecuencia del optimismo que lo sostiene.

apropiada definición de lo que representa el *sueño americano* la proporciona Adams, cuando asegura:

“No es un sueño de coches y salarios elevados, sino un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer serán capaces de alcanzar el más alto estado (de prestigio o importancia) del que ellos sean capaces de lograr y sean reconocidos por otros por lo que ellos son, cualquiera que sean las circunstancias de su nacimiento... Es un sueño de ser capaz de crecer y desarrollarse lo más posible como hombre y como mujer, libres de los obstáculos que habían supuesto dificultades en civilizaciones más antiguas que eran representadas por órdenes sociales que habían desarrollado el beneficio de clases, más que fijarse en el ser humano que pertenecía a estas. Y este sueño ha sido realizado más plenamente en la vida real aquí (Estados Unidos) más que en ningún otro lugar, a pesar de que la imperfección está entre nosotros” (Adams 2012: 404-405).

La sociedad ideal de los Padres Fundadores permanece anclada a esta realidad que define Adams desde la fundación de Estados Unidos porque el objetivo de conseguir la igualdad y la libertad de todos los seres humanos que habitan sus tierras se convirtió desde el principio en el sueño que persiguieron para todos los ciudadanos, según el modelo de Estado que crearon.

3.2. La Guerra de Secesión o el debilitamiento del derecho a la igualdad

La Guerra de Secesión fue la consecuencia de un error muy grave que los Padres Fundadores no supieron resolver a tiempo. Como ya se anticipó en el primer capítulo, los ideólogos de la nación estaban empeñados en unificar las colonias bajo una misma Constitución que les otorgara fuerza como país a la hora de ser reconocidos internacionalmente. Por esta razón, tuvieron que ceder en un punto en el que las regiones del sur no hubieran aceptado corroborar la Constitución si éste hubiera llegado a suprimirse. Este apartado exigía mantener su principal sistema de producción económica intacto: la esclavitud.

Los estados del Norte eran conscientes de que la esclavitud suponía una incoherencia con los valores promovidos por la nueva nación pero no les quedó más remedio que aceptar la condición si pretendían firmar una Constitución que mantuviera unidos a todos los estados en un mismo país. Si bien es verdad, introdujeron en la Constitución tres puntos en los que procuraron enmendar esta permisividad: a) el comercio de esclavos finalizaría en 1808, año a partir del cual el Congreso podría prohibir la compra-venta de personas; b) la ley adelantaría su fecha de cumplimiento

en todos los estados situados al norte de río Potomac que, en la actualidad, atraviesa la ciudad de Washington y que, en esos momentos, todavía no existía; y, finalmente, c) se prohibió la expansión de la esclavitud hacia los territorios del Noroeste.

Como se puede apreciar, la ley estuvo vigente, fundamentalmente, en los estados del Norte donde la población no era esclavista y existía, además, una economía que se basaba más en los servicios y la industria. Sin embargo, “en los estados al sur del Potomac residían nueve décimas partes de la población total de esclavos. Además, insistiendo en que la esclavitud era más un problema de cada estado que de jurisdicción federal, ellos (los estados del Norte) implícitamente estaban eliminando el problema de la esclavitud de la agenda nacional” (Ellis 2007: 5). Tres eran las consecuencias que los Padres Fundadores estimaban que se derivarían de su tibio plan para abolir la esclavitud, sin que fuera necesario ningún tipo de enfrentamiento político y ni mucho menos armado. En primer lugar, los Padres Fundadores contemplaban la posibilidad de que cuando el Congreso aboliera su comercio, los esclavos se extinguirían por sí mismos de muerte natural. Por lo tanto, intuyeron la posibilidad de que la esclavitud, en algún momento, no podría competir exitosamente con el salario laboral de la población libre. El resultado de esta expectativa fue catastrófico y “la población de esclavos aumentó de 500.000 en 1775 a los 4.000.000 de 1860, la mayoría por reproducción natural” (Ellis 2007: 5). En segundo lugar, jamás se consiguió disminuir el tamaño de la amenaza de los estados del sur, ni siquiera con el paso del tiempo, y siempre estuvieron dispuestos a desligarse del resto de la nación desde el momento en que se eliminara la esclavitud. Esta amenaza constante en un país tan frágil como el recientemente constituido suponía un asunto político muy a tener en cuenta. Y, en tercer lugar, se contemplaba también como una posibilidad, aunque remota, el hecho de que fueran los propios esclavos los que acometieran su lucha por la libertad. La razón obedece a que existía una cantidad enorme de esclavos africanos que en muchos estados del sur superaban en número a los ciudadanos blancos.

Al final, el conflicto de la esclavitud estalló en el año 1861, cuando las tensiones entre los Estados del Norte y los del Sur se hicieron insostenibles y éstas se fueron aumentando a partir de las pequeñas escaramuzas con que se agredían unos y otros. De este modo, cuando Abraham Lincoln fue proclamado presidente en marzo de 1861, siete estados del sur de Estados Unidos (Carolina del Sur, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana y Texas) constituyeron los Estados Confederados de América, bajo la presidencia de Jefferson Davies. La razón de esta escisión que llevó

al Sur a constituir su propio país fue que Lincoln ya se había mostrado partidario de abolir definitivamente la esclavitud durante los años precedentes a su nombramiento, “como sugería su esposa, cuando una causa moral lo estimulaba intelectualmente, Lincoln, tenía una enorme fuerza de voluntad, y ésta era más bien la consecuencia de un compulsivo sentido del deber que de la mera ambición” (Johnson 2001: 414). Evidentemente, Lincoln no toleró el acto de sedición y declaró la guerra a los Estados Confederados del Sur para mantener unido al país. La batalla se prolongó hasta 1865 y el triunfo de los Estados del Norte trajo como consecuencia que Lincoln incluyera en la Constitución la decimotercera enmienda, a partir de la cual se abolía la esclavitud y se restituía el derecho a la igualdad de trato de todos los seres humanos. Así, uno de los derechos naturales fundamentales en los que se basó la Guerra de la Independencia de los Padres Fundadores dejaba de ser un problema político momentáneo y, de esta manera, se reencauzaba la pretensión de alcanzar una sociedad ideal. Eso sí, restablecerlo costó mucha sangre porque fueron seiscientos mil muertos los caídos en la Guerra de Secesión por los dos bandos durante los cuatro años que duró la contienda. Hasta la fecha ha sido la única guerra que se ha desarrollado en territorio estadounidense desde su fundación.

Como se ha comentado en la introducción del capítulo, de la talla moral de los presidentes encargados de custodiar los ideales de la sociedad fundada por los Padres Fundadores depende el triunfo final de los valores humanistas. Puede observarse, por lo tanto, que en esta primera gran crisis social, la figura de Lincoln ejerció el liderazgo moral que se encargó de restituir los derechos fundamentales de convivencia y los valores éticos sobre los que se sustenta el país. Como afirma Jones, “sus cualidades de personalidad y estilo –su dignidad, su humildad y compasión– contribuyeron mucho a su éxito como líder de guerra republicano, mientras que sus dotes de expresión le permitieron definir el objetivo de la nación en términos idealistas e incluso místicos. Más que nadie, él salvó la Unión; su muerte inesperada fue sin duda una tragedia nacional” (Jones 1996: 218).

3.3. La Gran Depresión o el debilitamiento del derecho a la propiedad

El siguiente gran conflicto que volvió a poner en tela de juicio los valores heredados de los Padres Fundadores fue el exceso de codicia que arraigó en la nación y que desembocó en una mala interpretación del derecho de la propiedad. Centrados, los presidentes sucesivos, en defender la iniciativa individual y privada como una de las consecuencias del derecho a la libertad y a la igualdad, se hizo imposible vislumbrar la

ambición económica que traería la revolución industrial. Si la búsqueda del oro en las tierras del salvaje Oeste sesgó la vida de cientos de aventureros y cazafortunas que pretendieron alcanzar su propio *sueño americano*, el bienestar de los habitantes del Este de la nación, donde prosperó la revolución industrial, creció exponencialmente, como consecuencia del aumento de la posibilidad de enriquecimiento. De esta forma, muchos quisieron subirse al tren de la prosperidad.

En 1920, el capitalismo, que es la consecuencia directa del libre mercado que se origina como consecuencia del individualismo y la iniciativa privada, afloró en todo su esplendor sin ningún tipo de control en la todavía frágil maquinaria financiera estadounidense y los ciudadanos depositaban su dinero en la Bolsa “porque hubo poderosas razones para que se produjera, durante esos años, un alza en los precios de las acciones ordinarias. Los beneficios de las sociedades eran buenos y crecientes. Las perspectivas parecían favorables” (Galbraith 2000: 22). La libertad con la que podía operar cualquier persona en el seno de la comunidad norteamericana –una vez que se vetó en los tiempos de la independencia la intromisión del Estado en el ámbito privado–, podía convertirse, si escaseaba el comedimiento y la prudencia en el individuo, en unas elevadas ansias de poseer y aumentar la propiedad particular. “Nunca se había disfrutado una época tan propicia para hacerse rico, y la gente lo sabía. Ciertamente, 1928 fue el último año en el que los norteamericanos se mostraron boyantes, extrovertidos y totalmente felices” (Galbraith 2000: 38). Los títulos que se podían comprar y vender en la Bolsa de Wall Street aumentaban día tras día haciendo innumerable la cantidad de personas que veían crecer su capital de un día para otro, sin esfuerzo alguno. Para controlar a los especuladores cuyas compra-ventas eran la causa fundamental de la imparable subida de los valores, la Reserva Federal de Estados Unidos aumentó el tipo de descuento de los títulos del 5% al 6%. Desde luego, la subida resultó insuficiente y no consiguió disuadirlos.

Por esta razón, las ganancias siguieron repartiéndose entre quienes decidían arriesgar su dinero en la Bolsa para financiar las actividades empresariales de las corporaciones, cuyas posibilidades de aumentar negocio por la inyección de capitales de terceros no venía respaldada por un crecimiento paralelo de sus beneficios. De esta forma, se empezaron a crear burbujas financieras que reflejaban unas expectativas de futuro en las empresas que no eran reales porque las compañías eran incapaces de producir dividendos, al mismo ritmo de crecimiento que lo hacía la esperanza generada en el individuo por la ganancia a corto plazo. Incapaces de igualar el beneficio real al valor adquirido de forma artificiosa

en su cotización en la Bolsa, los empresarios de muchas compañías otorgaron dividendos por debajo de lo que esperaban los accionistas, de tal forma, que éstos se obligaron a vender sus títulos con la seguridad de que obtendrían más recompensa en el Mercado de Valores que en el reparto de beneficios propuesto por las sociedades cuyas acciones poseían. Sin embargo, fue tal la cantidad de títulos que se pusieron a la venta que la estrategia sembró el pánico y el caos entre los posibles compradores. Estos intuyeron que algo no marchaba bien y ya no vislumbraron una cómoda posibilidad de enriquecimiento con la adquisición de las acciones. La ausencia de compradores ocasionó una súbita caída del precio de las acciones que desembocó en el llamado Jueves Negro, el 24 de octubre de 1929. “Este día se transfirieron 12.894.650 acciones, muchas de ellas a precios que destrozaron los sueños y esperanzas de quienes las habían poseído” (Galbraith 2000: 119).

La fe ciega en el intachable funcionamiento de la economía de mercado y en su propia autorregulación presenta como objetivo principal facilitar el acceso a la propiedad a todos los individuos. Como asegura Valcárcel en su artículo *Los años 30 en Estados Unidos*, incluso el propio presidente Hoover fue incapaz de predecir el cataclismo económico que se avecinaba y, al contrario, se mostraba exultante y optimista por la deriva que estaba llevando el país cuando proclamó las siguientes palabras en 1928, antes de que aconteciera el *crack* de la Bolsa de Nueva York:

“En Estados Unidos, hoy, estamos más cerca del triunfo final sobre la pobreza de lo que ningún otro país haya estado nunca. Todavía no hemos alcanzado nuestro objetivo, pero si logramos continuar la política de los últimos años, con la ayuda de Dios, expulsaremos para siempre la pobreza de nuestro país” (Valcárcel 1997: 9).

El exceso de fe y el modo ingenuo con que se apreciaba el comportamiento prudente del ser humano provocó sesenta y cinco años después de la primera gran crisis social y de valores que supuso la Guerra de Secesión, otra crisis de similares características. En esta no hubo derramamiento de sangre pero miles de personas quedaron desposeídas de sus propiedades al no poder devolver al banco la cantidad prestada para adquirirlas. La mayor parte de ellas se quedaron sin trabajo porque fueron despedidas al cerrar innumerables empresas después del *crack* del 28. En esta ocasión, no fue la incapacidad de reconocer como iguales a todos los seres humanos lo que provocó la crisis de valores, sino el afán desmedido de enriquecimiento en el que desembocó una mala interpretación del derecho natural a la propiedad que tanta sangre costó en la independencia de Gran Bretaña. La ausencia de una rigurosa regulación y de unos

mecanismos de control adecuados al momento de la historia que se vivía, provocaron el deseo desenfrenado de adquirir en propiedad dinero y otros bienes que facilitarían el consumo. Así, se desplazó la antigua virtud de trabajar la tierra y ser propietario de la misma de forma meritosa, según enunciaba Locke, en beneficio del vicio, de la avaricia y el deseo imparable de acumular.

Esta crisis social que originó en la desvirtuación del derecho a la propiedad privada condujo a la Gran Depresión que se prolongó durante gran parte de la década posterior y que llevó a doce millones de estadounidenses al paro y a la pobreza:

“La Gran Depresión que comenzó en otoño de 1929 fue la peor de la historia estadounidense. Infinitamente más severa que las anteriores, afectó a más gente y duró más tiempo... Durante los años 20 los estadounidenses habían disfrutado de los niveles de vida más elevados alcanzados en ningún lugar. Luego, casi de la noche a la mañana, el país más rico del mundo se vio sumergido en la miseria” (Jones 1996: 417).

Al final, fue la ausencia de mecanismos que regularan el funcionamiento del Mercado de Valores, lo que generó el mayor desastre económico del siglo XX. Unos mecanismos que no se ajustaron por miedo a que se pudiera limitar el derecho a la libertad individual de la propiedad.

Tuvo que aparecer otro presidente de reluciente talla moral, Franklin Delano Roosevelt, “quiero expresar mi firme convicción de que lo único que tenemos que temer es el temor mismo” (Johnson 2001: 662), para que por medio de una serie de políticas centradas en el fomento del trabajo se devolvieran los derechos de propiedad más básicos y creciera de nuevo entre los ciudadanos la esperanza en el futuro y en los ideales de los Padres Fundadores. El *New Deal* fue la consecuencia de su esfuerzo por levantar no solo la moral del país en el plano abstracto, sino de llevar a la práctica ese resurgimiento y de volver a situar en la senda de la sociedad ideal a Estados Unidos. De esta manera, se eliminó parte del cinismo y el rencor surgidos a raíz de los incalculables movimientos migratorios que se produjeron en el país para buscar el empleo y brotó de nuevo, como se ha comentado, la semilla de la sociedad ideal y el espíritu de los Padres Fundadores.

Con el *New Deal* “el país se convirtió en una nación mucho más centralizada de lo que había sido nunca” (Jenkins 2009: 279) y las decisiones económicas que se tomaron para salvar la nación ocasionaron un importante déficit a corto plazo jamás visto hasta entonces en periodos de

paz. Roosevelt, se convirtió en el único presidente de la historia de Estados Unidos que fue reelegido en cuatro ocasiones. Su liderazgo político y moral para sacar al país de la oscuridad en la que se sumió, tras la segunda gran crisis social y de valores, tuvo mucho que ver para que fuera reelegido:

“Puso los cimientos (Roosevelt) del estado del bienestar y creó una nueva estructura legal para las relaciones industriales. Introdujo controles muy necesarios sobre los bancos y el mercado de valores. Estableció el principio de que el gobierno tenía la responsabilidad fundamental de regular la economía. Y aunque sería demasiado afirmar que Roosevelt salvó a los Estados Unidos de la revolución –nunca hubo un peligro real-, restauró la moral nacional” (Jones 1996: 437).

En definitiva, se reestructuró el derecho natural a la propiedad adaptando los valores implícitos de tal derecho a los nuevos tiempos.

3.4. La Guerra de Vietnam o el debilitamiento del derecho a la libertad

Tras haber sido golpeados muy duramente los derechos de igualdad y de propiedad fundamentales, el tercer conflicto social más grave de la historia de Estados Unidos y que segmentó la nación, como antes lo habían hecho las otras dos crisis, fue la Guerra de Vietnam, el primero y único de los graves conflictos sociales cuyo origen no tuvo lugar en suelo estadounidense. Su inicio tiene que ver con las actividades de Estados Unidos en Vietnam que empezaron de manera muy leve en 1954. El ansia por frenar el avance del comunismo llevó al presidente Eisenhower a enviar asesores y ayuda estadounidense a Vietnam del Sur para su democratización, una vez que terminó la guerra de Indochina, en la que Estados Unidos había ayudado a Francia. Una vez que la ayuda estuvo sobre el terreno, se vio la posibilidad real de modificar el sistema de gobierno en el sureste asiático. Así, como consecuencia de este apoyo político también llegaron, más tarde, efectivos militares para formar en el arte de la guerra a las tropas survietnamitas, ya bajo el mandato de Kennedy.

Sin embargo, el detonante de la guerra no aconteció hasta 1964, bajo el mandato de Lyndon B. Johnson. En este año, el *Madoxx*, un buque estadounidense, informó de haber sido torpedeado por patrulleras norvietnamitas en el golfo de Tonkín. Estados Unidos aprovechó este acontecimiento para encontrar la excusa necesaria que les permitiera atacar Vietnam del Norte, en un intento de cambiar el régimen político de la nación asiática e imponer la democracia, como ya se había hecho de forma pacífica en Vietnam del Sur al terminar la guerra de Indochina. De esta

forma, se obvió el derecho a la libertad de los norvietnamitas que no habían sufrido ninguna crisis interna que indujera a un cambio de régimen político. Al final, la desproporcionada respuesta norteamericana a una guerra no declarada por el gobierno de Vietnam del Norte reflejó la obsesión estadounidense por bombardear a los norvietnamitas con el único objetivo de erradicar el comunismo del país, más que por ayudar a Vietnam del Sur. Así, lo asegura el historiador anglosajón, Johnson:

“Por su duración, el número de norteamericanos involucrados, su coste y sus consecuencias, Vietnam no sólo fue la más larga sino también una de las guerras más importantes de la historia de Estados Unidos. Sin embargo, en términos estrictos no fue una guerra, y desde luego, los norteamericanos no la consideraron como tal. Fue una *participación* y un producto de la Guerra Fría” (Johnson 2001: 740).

La desmesurada intervención norteamericana, que en 1968 tenía a quinientos mil soldados en suelo vietnamita, y la presión ejercida sobre el gobierno por parte de los medios de comunicación, que modificaron su postura inicial de apoyo a la intervención cuando no vieron nada clara la salida victoriosa de Vietnam, provocaron el rechazo de buena parte de la sociedad norteamericana a la guerra. De esta forma, la influencia de los medios de comunicación, aunque “no fue tanto la crítica de los editoriales de los periódicos como la presentación tendenciosa de las noticias” (Johnson 2001: 745), provocó que se abriera una grieta en el seno de la sociedad civil estadounidense y arreciaran los conflictos entre jóvenes pacifistas, generalmente universitarios, y las fuerzas del orden por todo el país. Además, los desórdenes se fueron acrecentando a medida que seguían enviándose soldados y la guerra se prolongaba más de lo que las instancias militares habían esperado en un principio.

El punto álgido se alcanzó en octubre de 1967, cuando cien mil personas marcharon en Washington contra el presidente Johnson exigiendo la paz. La crisis se agudizó todavía más durante los dos años siguientes, porque Nixon, el nuevo mandatario estadounidense, siguió resistiéndose a abandonar una guerra que cada vez parecía más difícil de ganar y en la que los soldados norteamericanos seguían muriendo sin cesar porque el país “se enfrentó al clásico problema de la guerra de guerrillas, a saber, en la que un ejército irregular gana este tipo de batallas simplemente por el hecho de seguir existiendo mientras que una fuerza regular pierde siempre que no consiga la victoria total” (Jenkins 2009: 341-342). El asesinato de Robert Kennedy, candidato del Partido Demócrata a la presidencia del país y principal adversario de Johnson en el seno de su mismo partido, y, además, firme opositor a la guerra, terminó de sumir al casi siempre optimista

pueblo estadounidense en una crisis de identidad nacional. A esta situación se sumaron las revueltas por los derechos civiles de los negros que se convertían en el problema interno más importante del país y, al mismo tiempo, presionaba con fuerza la herida de la recién dividida sociedad estadounidense.

La llegada de Nixon al poder lejos de calmar la situación la agudizó todavía más, como demuestra la marcha de medio millón de personas que clamó en Washington por el fin de la guerra en 1971. Es cierto, que, al final, reconoció la derrota militar y terminó resolviendo el conflicto de Vietnam firmando la paz en París en 1973. Reconociendo así, de alguna manera, el atentado contra el derecho a la libertad cometido por Estados Unidos. Sin embargo, lejos de cerrar y olvidar la tropelía cometida contra este derecho, su mandato será siempre recordado por atentar nuevamente contra el derecho a la libertad. La razón de esta circunstancia fueron las escuchas ilegales que ordenó que se llevaran a cabo en las oficinas del Partido Demócrata en el hotel Watergate de Washington. El desprecio a reconocer el derecho a la libertad no sólo más allá de sus fronteras, como ilustró la guerra de Vietnam, sino en el mismo corazón de la política estadounidense, terminó por decapitar la esperanza que el pueblo estadounidense siempre había tenido en sus líderes políticos y constató la ausencia de un líder moral que devolviera al país la sintonía entre los ciudadanos y el gobierno. El abuso de poder mostrado por el gobierno norteamericano y la traición a los ideales heredados de sus antecesores terminaron por socavar definitivamente la confianza en sus líderes políticos por parte de la sociedad norteamericana. Así, la visión de la democracia estadounidense y su defensa de los derechos esenciales del ser humano que presumía custodiar se hizo menos idealista.

De esta forma, los ciudadanos norteamericanos tornaron la fe inquebrantable en su gobierno y, por lo tanto, en su país por una mirada más cínica y desconfiada hacia la realidad que les rodeaba.

Tras los fracasos de Lyndon B. Johnson y Richard Nixon, no existieron líderes que en aquellos momentos fueran capaces de devolver al pueblo estadounidense la fe sólida en las acciones morales de sus gobernantes. Las consecuencias de comportamientos tan déspotas supuso el alejamiento entre la sociedad real y la sociedad ideal que hasta ese momento habían convivido y coincidido durante la mayor parte de la historia del país. El optimismo y la esperanza en sus líderes políticos dieron paso al cinismo y a la desesperanza porque el verdadero liderazgo se antoja muy difícil de practicar en cuanto se aleja de la verdad. Como afirma Jones,

la década de los 70 refleja el sentimiento apesadumbrado que dominó a la sociedad civil estadounidense fruto del engaño y el abuso sufrido por sus líderes políticos en quienes, además, les habían enseñado a confiar y a depositar sus esperanzas:

“Por todo ello, había bastante poca euforia cuando se acercaba el bicentenario de la Revolución Americana. Los estadounidenses celebraron el 200 aniversario de la nación con un estado de ánimo escarmentado, introspectivo y desconcertado. Ya no estaban seguros de que el país hubiera estado a la altura de las aspiraciones de los Padres Fundadores o que los tradicionales objetivos nacionales de libertad y abundancia económica fueran alcanzables y menos aún que los Estados Unidos pudieran remodelar el mundo de acuerdo con su más caro deseo. Vietnam había demostrado que no eran omnipotentes; Watergate, que no eran excepcionalmente virtuosos; la crisis energética, que sus recursos naturales no eran infinitos. Incluso cuando recordaban las sonoras frases de la Declaración de Independencia eran penosamente conscientes de los límites de la libertad y el poder” (Jones 1996: 518).

3.5. El 11-S o el debilitamiento del derecho a la seguridad

Locke había enunciado, cuando se inspiró en los derechos naturales del hombre para elaborar su teoría política, que la única forma de salvaguardarlos en el seno de una sociedad era apelando al derecho de seguridad. Este derecho, al que sólo podía recurrirse, como es obvio, cuando se hubiera constituido una comunidad, debía ser custodiado por el Estado y ejercido cuando los ciudadanos vieran amenazados el resto de sus derechos naturales:

“Por lo tanto, el derecho a la vida, el derecho a la libertad, el derecho a la propiedad y el derecho a la defensa de estos derechos constituyen derechos naturales. El fundamento del origen del Estado es la razón y no el instinto salvaje, como afirmaba Hobbes. Al reunirse en una sociedad, los ciudadanos renuncian únicamente al derecho de defenderse cada uno por su cuenta, con lo que no debilitan sus otros derechos, sino que los fortalecen” (Reale y Antiseri 1988: 444).

En septiembre del año 2001 Estados Unidos sufriría el peor ataque terrorista de toda su historia y la respuesta a este atentado ocasionará la peor crisis social desde las revueltas provocadas a raíz de la Guerra de Vietnam.

El 11 de septiembre del año 2001 cuatro aviones comerciales se dirigieron contra objetivos civiles en el corazón de la nación, sin que semejante ataque hubiera sido previsto por los Servicios de Inteligencia del país. Los objetivos son considerados como símbolos que representan los

valores e ideales de la filosofía norteamericana: las torres Gemelas de Nueva York, en el núcleo financiero de la ciudad, símbolos la libertad individual y la iniciativa privada; el Pentágono, en el estado de Virginia, núcleo de las operaciones militares de la nación y uno de los lugares donde se guardan más secretos del mundo, ejemplo de la defensa de la libertad y la democracia y, finalmente, el Capitolio y la Casa Blanca en Washington, ubicados en la principal arteria política del país, ejemplos de libertad e igualdad y símbolos desde donde se legisla y se defiende la vida norteamericana. De los cuatro aviones-misil que volaban hacia cada uno de estos objetivos sólo uno, no consiguió su meta: el que se dirigía hacia la zona desde la que se ejerce la política de la nación. La valiente intervención de los pasajeros y la tripulación del avión impidieron que los terroristas alcanzaran su objetivo. Sin embargo, las dos Torres Gemelas fueron destruidas y el Pentágono fue parcialmente golpeado, por lo que se salvó de daños mayores.

La respuesta del presidente de Estados Unidos, George W. Bush, no se hizo esperar y la contundencia de la decisión, que contó con todo el apoyo del país y de la comunidad internacional, golpeó Afganistán a base de bombas hasta conseguir el derrocamiento del gobierno talibán, protector de terroristas islámicos. Según los informes de la principal agencia de inteligencia norteamericana, la CIA, en aquel país asiático se refugiaba Osama Bin Laden, cerebro principal de los crueles ataques del once de septiembre y mentor de la organización terrorista Al Qaeda. Combatir a dicho grupo terrorista se ha convertido en una tarea ardua y prolongada con final incierto que requiere, además, de la coordinación de las organizaciones de inteligencia a nivel mundial y cuyo combate recuerda a las guerras de guerrillas que organizaba el Vietcong para luchar contra el ejército estadounidense, una tarea muy difícil de abarcar y, por lo tanto, de finalizar.

Sin embargo, la consecuencia fatal que se derivó del brutal ataque terrorista fue la debilidad y la fragilidad que dejó traslucir la principal nación del mundo y que desembocó en una toma de decisiones, que salvo la de atacar Afganistán, parecían infundadas y, por lo tanto, irracionales. La resolución más dramática de todas fue la de iniciar una guerra contra Irak, donde se alegó la presencia de armas de destrucción masiva ocultas en dicho país árabe y con la que se pretendía legalizar el ataque ante la ONU. La razón de fondo fue castigar al régimen de Sadam Hussein, tomándolo como excusa, para enviar un mensaje mundial acerca de lo que sucede cuando se ataca deliberadamente a la nación más potente del mundo.

La destrucción del país fue patente al igual que el derrocamiento del líder irakí pero los intentos por democratizar el país aún siguen vigentes. Muchos analistas políticos han llegado a comparar la guerra de Irak con la de Vietnam, sobre todo por el avispero en el que ambas se convirtieron para los soldados norteamericanos. Además, de la misma forma que sucedió en Vietnam, el final de la crisis de Irak no se vislumbra y “si Estados Unidos hubiese empleado en la Guerra de Irak un ejército de reclutas como hizo en Vietnam, no hay duda de que las ciudades y los campus universitarios norteamericanos habrían sido testigos de disturbios comparables a los de la década de los 60” (Jenkins 2009: 395).

Amparado en una tergiversación del derecho a la seguridad que el Estado debe ejercer para defender a sus ciudadanos, George Bush, inició una política que tenía como objetivo sembrar el miedo y el pánico entre la sociedad occidental, no solo la estadounidense, para justificar sus acciones políticas. Miedo a otro atentado terrorista de características similares al padecido el 11 de septiembre de 2001. La política del miedo se impuso y alcanzó tales cotas de terror que la vigilancia masiva, no solo de aquel que fuera sospechoso de contactos terroristas, sino de cualquiera que pudiera ocultar información relevante, aunque se tratara de una conjetura infundada, se convirtió en una prioridad nacional. La suspicacia se impuso en Washington y las revelaciones de espionaje –muchas de ellas proporcionadas por el exanalista de la Agencia de Seguridad Nacional, Edward Snowden–, a miles de civiles a lo largo y ancho del mundo e, incluso, a personalidades pertenecientes a países amigos como Dilma Rousseff, presidenta de Brasil, Felipe Calderón, expresidente de México e incluso a la presidenta de Alemania, Ángela Merkel, han convertido al país que impuso sumo respeto a los derechos naturales que anteceden a cualquiera de las leyes gestadas en un Parlamento democrático, en la nación más prepotente e intolerante de Occidente. Un defecto que, desde luego, jamás hubieran llegado a imaginar los Padres Fundadores y cualquiera que se identificara con su proyecto político de 1776.

El reconocimiento público de la labor del gobierno de Bush quedó en entredicho, sobre todo, a partir de la intervención en Irak y la opinión pública de la sociedad norteamericana se polarizó como en los tiempos de Johnson y Nixon. Las medidas practicadas después del ataque terrorista sufrido a principios del siglo XXI, han impedido salir del pozo del cinismo a los ciudadanos estadounidenses, los cuales observan con desconfianza las promesas políticas y se mantienen cautos ante la incertidumbre de que en los pasillos del poder existan intereses ocultos que superen los límites impuestos por las leyes y los derechos naturales. Y, si algo no puede tolerar

la sociedad que recoge el legado de los Padres Fundadores es que se quebranten los derechos naturales que aseguran el respeto al ser humano.

Por lo tanto, el uso ilegítimo que el gobierno de Estados Unidos ha realizado del derecho a la seguridad contaminando las conciencias y utilizando el miedo para ello, con el fin de prevenir futuros ataques terroristas, ha colisionado frontalmente con el derecho a la libertad de los ciudadanos y ha generado una impopularidad a la presidencia del país impensable cuando se fundó la nación:

“... los críticos europeos estaban ya profundamente distanciados de Estados Unidos por la Guerra de Irak y el antiamericanismo alcanzó cotas inéditas desde la Guerra de Vietnam. Dentro del país, nuevas leyes ampliaron los poderes de vigilancia de las agencias de inteligencia, planteando una vez más la conocida cuestión de cuál es el equilibrio adecuado entre los derechos individuales y la protección de la sociedad” (Jenkins 2009: 396).

De este modo, el gobierno de Estados Unidos temeroso de que se produzcan otros ataques de similares características ha optado por sacrificar el derecho a la seguridad y, de esta forma, la libertad individual que emana del sentimiento de protección ha rebasado la línea que separa el ámbito privado del ámbito público y, por lo tanto, ha penetrado en las vidas de los ciudadanos.

De nuevo, la presencia de un líder que eleve la moral de la ciudadanía que haga creer en un futuro lleno de esperanza, olvidando los errores del más inmediato pasado y que, además, regrese al camino de la virtud se hace indispensable para que el país vuelva a la senda de la sociedad ideal en la que creyeron la mayoría de sus precursores. Desde luego, Barack Obama fue, durante la campaña presidencial de 2009, esa figura que convierte a la sociedad norteamericana en un conjunto de ciudadanos eminentemente presidencialistas, más que ninguna otra nación. Como aseguran Sánchez-Escalonilla y Rodríguez Mateos en su artículo sobre las películas producidas en Hollywood durante los mandatos de Clinton y Bush, “los norteamericanos pueden ser descritos como emocionalmente presidencialistas. Casi todos sus héroes políticos del pasado son presidentes. El cariño que profesa la sociedad a la presidencia procede de su fuerza para liderar” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2013: 3). Como ya se ha comentado en los capítulos que componen la primera parte de este trabajo, seguramente, esta circunstancia es debida a que saben reconocer, con un aura de romanticismo, la presencia de un líder que les guíe hacia el camino que prometieron e inauguraron los Padres Fundadores: la de la sociedad que respeta los derechos individuales y

permite el desarrollo de la persona más que ninguna otra. La sociedad que alberga los sueños de muchos, el sueño americano a partir del *American Way of Life*, en definitiva, la tierra donde la sociedad ideal podría ser real.

3.6. Conclusiones

La Guerra de la Independencia tenía como objetivo implantar la democracia en Estados Unidos y los Padres Fundadores fueron consecuentes con esta predisposición inicial que dio origen a la Revolución Americana aún sabiendo de las dificultades a las que se tenían que enfrentar, una vez que lograran derrotar a Gran Bretaña, para mantener las ideas que configuraban la sociedad ideal intactas. Sin embargo, a lo largo de la historia del país los ideales sobre los que se cimentó la nación se han tambaleado en repetidas ocasiones y hasta en cuatro momentos concretos, la Guerra de Secesión, la Gran Depresión, la Guerra de Vietnam y el 11-S, ha podido originarse una fractura irreparable que dejara a la sociedad estadounidense totalmente dividida. La presencia de un presidente que, en los momentos de mayor crisis, ejerciera el liderazgo moral que devolviera la esperanza a los ciudadanos regresando al camino que permite alcanzar la sociedad de los Padres Fundadores y, de esta forma, regresar a la senda de los ideales democráticos siempre ha sido clave para restablecer los valores de la Unión.

Cuando esta figura no ha existido, el país se ha resentido y ha caído en la desesperanza perdiendo el optimismo innato e inquebrantable a su propia cultura. En una relación directamente proporcional a esta circunstancia, la sociedad ideal se aleja progresivamente de la mentalidad estadounidense frustrando la realidad del *sueño americano*. En definitiva, el resultado de la carencia de un líder moral es la división de la sociedad y la ruptura con las promesas heredadas de los fundadores que se deberían cumplir con el objetivo de mantener unida a la nación bajo la idea de la sociedad ideal.

PARTE II
CONSTRUCCIÓN DEL LIDERAZGO PRESIDENCIAL

La estructura de esta segunda parte se va a dividir en tres capítulos: el primero, estará dedicado a los temperamentos presidenciales, por la influencia que tienen en las distintas formas de ejercer el liderazgo; en el segundo, se analizarán las distintas facetas y cualidades que debe poseer el presidente como político, es decir, los criterios que denotan el liderazgo presidencial; y, por último, se aplicarán los dos estudios teóricos precedentes a la representación fílmica de los distintos arquetipos presidenciales que ostentan un papel protagónico en las películas que conforman la filmografía norteamericana, tanto si el argumento de la misma se ha inspirado en un presidente real, como si lo ha hecho en uno ficticio. El objetivo es mostrar los diferentes perfiles cinematográficos que les han retratado y señalar los más recurrentes a partir de los diferentes géneros y épocas.

De este modo, el empleo de esta metodología analítica que aspira a reunir estudios teóricos reales en torno a los temperamentos y los liderazgos políticos –que se atribuyen, por lo general, a los presidentes verdaderos para establecer una comparativa del comportamiento que diferencia a unos y a otros–, se propone, en esta ocasión, para construir el camino que sirva de guía para entender el arquetipo idealista presidencial de Sorkin. En definitiva, hay que comprobar si, finalmente, el personaje dramático fruto de su imaginación responde convenientemente a los estudios teóricos que se aplicarán sobre él, de tal forma, que se pueda determinar con precisión el idealismo del personaje que permitirá relacionarlo con los Padres Fundadores, tal y como se planteó en una de las hipótesis de la introducción. Por la misma razón, como se ha comentado en el párrafo anterior, antes de aplicar esta metodología teórica sobre el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca*, Josiah Bartlet, se va a realizar sobre los arquetipos presidenciales ficticios más característicos de la filmografía estadounidense. El propósito final es establecer, en la última

parte del trabajo, el grado de cercanía que existe entre Bartlet y sus homólogos ficticios.

Como se han establecido dos marcos comparativos para el protagonista de la serie creada por Sorkin, uno con presidentes reales y otro con presidentes ficticios, una vez que se haya realizado el análisis del comportamiento de Bartlet, se podrá afirmar o negar con mayor rotundidad el molde idealista con el que el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca* ha sido creado por la imaginación de Sorkin, en base a las similitudes que presente con ambos grupos.

4.

Liderazgo político y temperamento humano

Se ha comentado más arriba que Estados Unidos es un país en el que los ciudadanos se adhieren emocionalmente a sus líderes políticos desde que se fundó. El vínculo, como se ha podido contrastar en los epígrafes anteriores, proviene del reconocimiento y el respeto que el pueblo estadounidense experimentó en su fundación por aquellos políticos que supieron enhebrar la unión de las trece colonias británicas bajo el auspicio de un nuevo país.

El liderazgo político y moral que ejercieron los Padres Fundadores como cabezas visibles de la independencia y su lucha constante para tratar que los propósitos expuestos en la Declaración pudieran alcanzarse en plenitud ha quedado sellado para siempre en el alma norteamericana. La consecuencia directa es que desde la fundación de los Estados Unidos de América hasta la actualidad el presidente de la Unión ha ocupado un lugar principal en el imaginario estadounidense. Hasta tal punto esto es cierto, que el liderazgo presidencial que aquel sea capaz de transmitir a la hora de tomar decisiones y la autoridad moral con que las ejecute, dependerá la fortaleza anímica con la que el pueblo afronte las consecuencias de las mismas y, también, el recuerdo que de su figura posean los ciudadanos estadounidenses.

En su diccionario de términos políticos recogidos en *Conceptos fundamentales de Ciencia Política*, Molina y Delgado detallan que los estudios sobre liderazgo se pueden sintetizar en tres diferentes esferas de las Ciencias Sociales:

“En primer lugar, entendiéndolo como un rasgo o cualidad atribuible a una persona. En segundo lugar, como atributo posicional o situacional y, en último

término, en calidad de comportamiento. Estas tres formas han inspirado varios enfoques de estudio: el de los rasgos o características personales; el situacional o de la contingencia, que se centra en la selección de variables de situación capaces de indicar el estilo de liderazgo más apropiado para conseguir la adaptación a las cambiantes circunstancias; el conductual, preocupado por describir el comportamiento de los líderes, y el del nuevo liderazgo o modelo transaccional, que pone especial énfasis en el concepto de visión y en la relación entre los líderes y los seguidores” (Molina y Delgado 2001: 71).

En este capítulo se va a profundizar en las características que conforman a un líder político partiendo de la base de que cada presidente ejerce su liderazgo en función de un temperamento que ha marcado su personalidad de manera innata. Es decir, conforme a un comportamiento personal. De esta forma, las situaciones concretas a las que se han visto expuestos los líderes y los comportamientos mostrados por ellos en esas circunstancias determinan las tres características: *personales*, *situacionales* y *conductuales* que, obviamente, se manifiestan de forma interdependiente porque se necesitan mutuamente para poder expresarse.

Choiniere y Keirse y lo ilustran claramente con un ejemplo al inicio de su libro *Presidential Temperament*. La anécdota se refiere a dos presidentes estadounidenses que ante un hecho similar reaccionaron de forma diferente en base a los distintos temperamentos que cada uno poseía. Por un lado, relatan que en 1912 cuando Theodore Roosevelt se dirigía a pronunciar un discurso fue asaltado y disparado a bocajarro por un hombre. El asaltante fue reducido al instante y el por entonces expresidente impidió que los viandantes que pasaban por allí le condujeran al hospital. En su lugar se dirigió hasta el auditorio donde debía “pronunciarlo mientras hubiera vida en mi cuerpo” (Boller 1984: 195). Roosevelt sobrevivió al intento de asesinato y su liderazgo se puso de manifiesto por la decisión que tomó mientras yacía en el suelo. Sin duda alguna, el temperamento que forjó su personalidad hizo que “respondiera ante el disparo como el vigoroso y a veces fiero bulldog que había sido toda su vida” (Choiniere y Keirse 1992: 2).

Un caso parecido aconteció en 1901, en el homicidio del presidente William McKinley que también fue víctima de un disparo mientras daba un paseo por la calle. Sin embargo, la respuesta fue muy diferente, en este caso, McKinley solicitó que no hicieran daño a su atacante y pidió a su secretaria que cuando le comunicara a su mujer lo sucedido fuera delicada con la narración de los hechos. Incluso, mientras era conducido al hospital señalaba que quien le había disparado se había equivocado. A diferencia de Roosevelt, “McKinley mostró preocupación y compasión por su asesino y por la reacción de su esposa” (Choiniere y Keirse 1992: 3). De esta forma,

se pusieron de manifiesto los insustituibles temperamentos que les dominaban y que les permitieron ejercer el liderazgo presidencial de dos maneras diferentes: “Roosevelt como espontáneo, entusiasta, aventurero y McKinley como un serio y amable presidente” (Choiniere y Keirse 1992: 3).

El objetivo del presente capítulo consiste, pues, en establecer una relación de los temperamentos que sirvan de marco comparativo para analizar el comportamiento presidencial de Bartlet. De esta manera, podrá apreciarse cómo se pone en juego su capacidad para ejercer de líder moral de la nación mientras ejecuta las diferentes decisiones que debe tomar a lo largo de la serie.

4.1. Diversos enfoques sobre la clasificación de los temperamentos

La experiencia científica de quien es reconocido como uno de los primeros médicos del mundo occidental, Hipócrates, le llevó a elaborar en el año 400 a.C. una clasificación de los tipos de personalidad que podían manifestar los individuos a partir de sus diferentes formas de ser. El médico griego estableció una línea de pensamiento en su época, según la cual “la naturaleza humana estaba condicionada por el medio ambiente y las circunstancias” (Brown 1988: 143) y añadió a su análisis el conocimiento del ser humano que poseía, como consecuencia del contacto mantenido con los múltiples pacientes que tuvo que tratar durante su vida. La conclusión a la que llegó, fruto de la reflexión sobre las variables que influían en el comportamiento humano, le permitió clasificar el temperamento de las personas en cuatro grupos: *sanguíneo*, *colérico*, *flemático* y *melancólico*.

La razón de esta clasificación radica en que para él el temperamento estaba inspirado en los cuatro humores o líquidos (sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema) que definían el comportamiento humano, según la mayor o menor presencia de su contenido en el organismo. La sangre puede verse en las heridas, la bilis negra en las deposiciones, la bilis amarilla en el vómito y la flema en los catarros nasales. A su vez, también se afirmaba que existía una relación entre los cuatro humores y los cuatro elementos que constituyen la naturaleza: tierra, aire, agua y fuego. De esta forma, se consideraba que el temperamento mostrado por el individuo obedecía más a causas físicas que psicológicas y, por lo tanto, era la consecuencia de la aparición de la enfermedad, siempre y cuando prevaleciese un tipo de humor sobre el resto. De esta forma, concluyó su estudio aduciendo que “el rasgo dominante de una personalidad sanguínea es el optimismo. El rasgo

dominante de una personalidad colérica es la irritabilidad. El rasgo dominante de una personalidad melancólica es la depresión. El rasgo dominante de una personalidad flemática es el aletargamiento” (Bruno 2002: 193). El estado normal y habitual del individuo venía indicado por el equilibrio entre los cuatro tipos de humor que, desde la antigüedad, ha representado el término medio que caracteriza y define a la virtud.

Desde aquella primera clasificación del temperamento humano hasta la actualidad se han ido incorporando a los distintos estudios características que se acercaban, cada vez más, al retrato perfecto de la compleja psicología humana. Durante el siglo XX han aparecido diversos estudios de psicólogos, psicoanalistas y neurólogos que han publicado diversas obras dedicadas a explicar y clasificar el comportamiento humano. Así, Sigmund Freud, escribió *Introducción al psicoanálisis* para indicar que la personalidad es el resultado de la interacción de tres factores, la identidad, el ego y el superego. Carl Gustav Jung publicó *Tipos psicológicos* con el objetivo de realizar una clasificación del temperamento humano basada en ocho grupos independientes, los que van del reflexivo extrovertido al intuitivo introvertido. Kurt Goldstein, hizo lo propio en 1934 cuando publicó *The Organism*, que diferenciaba entre las actitudes concretas y abstractas del ser humano. Erich Fromm, en 1947, incidió en su libro *Man for himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics* en establecer un debate en torno a si el ser humano nace o se hace, es decir, si su comportamiento está determinado por la naturaleza o por la educación. Y Harvey M. Cleckley, en *The Mask of Sanity. An Attempt to Clarify Some Issues About the So-Called Psychopathic Personality*, ayuda a comprender cómo las personas separan su comportamiento externo de la estructura interna de la personalidad ocasionando desórdenes mentales.

Resulta curioso contrastar cómo la difusión de todas estas obras, y de muchas otras anteriores y posteriores, han provocado que las teorías de Hipócrates sean consideradas demasiado simples y esquematizadas si se las compara con ellas. Sin embargo, la teoría relacionada con la clasificación temperamental del ser humano ideada por el médico griego en la antigüedad, se continúa utilizando más que ninguna otra para designar la inclinación de las personas hacia uno de los cuatro temperamentos.

La clasificación temperamental que se va a utilizar en este estudio recoge la investigación llevada a cabo por Choinere y Keirse y publicada bajo el título de *Presidential Temperament* porque, además de clasificar los diferentes rasgos del comportamiento humano, los asocian con el temperamento manifestado por cada uno de los presidentes que han

gobernado Estados Unidos desde su fundación hasta el año 1992, fecha de publicación del libro. De esta forma, tan exhaustivo trabajo elaborado por Choiniere y Keirse y permitirá establecer, tal y como se ha anunciado en la introducción de esta parte del trabajo, una comparación entre el comportamiento presidencial de Josiah Bartlet con sus semejantes reales y cinematográficos con el objetivo de determinar cuáles son sus características fundamentales como personaje dramático.

En el siguiente cuadro se sintetizan algunos de los distintos enfoques que a lo largo de la historia se ha otorgado al temperamento humano. Puede observarse que todos los estudios sobre el tema coinciden en el número en que se dividen los tipos de carácter que definen al individuo, desde Hipócrates hasta Keirse y:

	Fuego Bilis amarilla	Agua Flema	Tierra Bilis negra	Aire Sangre
Hipócrates (400 a.C.)	Colérico	Flemático	Melancólico	Sanguíneo
Paracelso (1540)	Ninfa	Sílfide	Duende	Salamandra
Erich Adickes (1907)	Dogmático	Agnóstico	Tradicional	Innovador
Eduard Spränger (1914)	Religioso	Teórico	Económico	Estético
Ernst Kretschmer (1920)	Hiperestético	Anestético	Depresivo	Hipomaniaco
Erich Fromm (1947)	Receptivo	Negociador	Acaparador	Explotador
Mario Myers (1956)	Sensible	Racional	Juicioso	Perceptivo
David Keirse y (1958)	Esquizoide	Obsesivo	Depresivo	Maniaco
David Keirse y (1978)	Apolíneo	Prometeico	Epimeteico	Dionisiaco
David Keirse y (1987)	Idealista	Racional	Guardián	Artesano

Fuente: Tabla incluida en Choiniere y Keirse y (1992: 7)

4.2. Temperamento presidencial

En *Presidential Temperament*, Choiniere y Keirse y, definen el temperamento como “una predisposición para toda la vida de incuestionables e identificables patrones de comportamiento, y que lo que nosotros llamamos carácter es simplemente la forma habitual en que la persona representa su temperamento” (Choiniere y Keirse y 1992: 7). De alguna forma, afirman que a través del carácter se hace visible y observable el temperamento, que constituye “el substrato biológico a partir del cual emerge el carácter” (Choiniere y Keirse y 1992: 8). A pesar de las diferentes denominaciones que etiquetan los cuatro rasgos temperamentales según qué autor (como se ha podido apreciar en la tabla anterior), todos ellos se muestran de acuerdo en dictaminar no sólo que el temperamento es inalterable y no puede evolucionar de un tipo a otro a lo largo de la vida de un individuo sino que, además, al ser una cualidad innata, la persona no puede elegir entre un temperamento u otro. Solamente, debido a la irrupción en la vida de algún trauma o por la aparición de alguna

enfermedad esquizofrénica puede subvertirse el orden temperamental de una persona y alterar por completo su psicología.

El estudio de Choiniere y Keirse y ha permitido clasificar a los presidentes de Estados Unidos en cuatro grupos muy distintos que reflejan a la perfección cómo se afrontan las responsabilidades inherentes al cargo en cada caso. Al mismo tiempo, también puede apreciarse que la forma en cómo se toman las decisiones son el reflejo visible que destaca el temperamento oculto. Los cuatro grupos en los que dichos autores dividen el temperamento presidencial son: *artesanal*, *guardián*, *racionalista* e *idealista*.

4.2.1. Temperamento artesanal

Según Choiniere y Keirse los presidentes definidos por este tipo de carácter temperamental son propensos a ejecutar ciertas decisiones que salen fuera del marco de la legalidad. No es que todas las decisiones que toman sean ilegales sino que en ciertas ocasiones entienden que evadir la ley es el camino más corto para hacer justicia e imponer la paz. Por lo tanto, la concepción de su propia responsabilidad como presidente y ejemplo moral de los ciudadanos queda velada por detrás del pragmatismo evidente que denotan sus acciones. Este tipo de temperamento obliga a quien lo presenta a decantarse por los aspectos prácticos de la vida dejando en segundo plano aquellos que pueden identificarse con las artes o lo abstracto. De esta forma, los valores éticos y morales no se encuentran en las primeras posiciones de su escala de valores. Al contrario, aquellos asuntos que pueden percibirse por cualquiera de los sentidos requieren su máxima atención. Además, para ellos los temas deben tener una solución inmediata y su resultado debe poder apreciarse en el corto plazo.

Un artesano maniobraría en la sombra para solucionar los asuntos más complicados y comprometidos que se tratan en el salón Oval de la Casa Blanca. Lo haría de la forma más rápida y eficaz posible aunque las consecuencias directas de tales decisiones sean obviar las leyes de un Estado de Derecho. Por esta razón, las resoluciones de un presidente artesano permanecen en secreto para impedir el escándalo y que la opinión pública genere corrientes de debate en torno al poder que se arroga el máximo mandatario de la nación en el ejercicio de su deber. Como explican los autores, al final, el gobierno de un presidente marcado por un temperamento artesanal se reduce a mantener un equilibrio entre los aspectos visibles de su mandato que indican lo que los ciudadanos perciben

y que, en muchos casos, son las consecuencias de las decisiones ejecutadas en secreto y las acciones encubiertas cuyos verdaderos procedimientos permanecerán como asuntos clasificados inaccesibles para el público.

Choiniere y Keirse y aseguran que el presidente Franklin Delano Roosevelt provocó la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial antes de la fecha oficial que indican los libros de Historia (coincidiendo con el ataque japonés a la base naval de Pearl Harbor). Con anterioridad a este suceso, el presidente de Estados Unidos dio la orden de ayudar en secreto a Gran Bretaña permitiéndoles dirigir desde Estados Unidos sus operaciones de espionaje a Alemania y, además, les suministró material militar para la contienda. En diciembre de 1990 se emitió en la televisión pública norteamericana el documental *Sacrifice at Pearl Harbor*, producido por la BBC en 1989, donde se asegura que Roosevelt conocía el ataque que los japoneses realizarían a su base naval en Hawái y que, simplemente, no advirtió el suceso para que los japoneses no retrocedieran en sus intenciones y poder justificar así la entrada de Estados Unidos en la guerra. Una participación que hasta ese momento no era aceptada por la opinión pública norteamericana.

Ningún otro temperamento puede competir con el artesano en su capacidad para ser absorbido por una acción. La inactividad para ellos es síntoma de tedio y aburrimiento por eso buscan constantemente la manera de mantenerse activos y la forma más rápida para lograrlo no es esperar a que la diplomacia resuelva el conflicto en cuestión, sino que deben tomar decisiones que repercutan directamente sobre el problema, con el objetivo de buscar una solución que, cualquiera que sea la moralidad de ésta, mantenga en equilibrio el poder ejecutivo con los otros dos poderes. Se ven a sí mismos como individuos sobrados de confianza, de estima y de respeto por lo que tienen un concepto de la vida totalmente utilitarista. El lenguaje que usan en sus discursos es bastante concreto y tienden a mimetizarse con el entorno recurriendo a ciertas expresiones características del lugar donde ofrecen su mensaje. El objetivo es que los ciudadanos les reconozcan como figuras cercanas y así ganarse su confianza rápidamente. Por lo tanto, no es raro escucharles hablar la jerga y el lenguaje más particular de una determinada región. El discurso de Winston Churchill para motivar a los ciudadanos británicos ante la inminente entrada del país en la II Guerra Mundial, sintetiza muy bien el modo de hablar de los presidentes artesanos:

“Debemos defender nuestra isla, cualquiera que sea el coste, debemos luchar en las playas, debemos luchar en los aeródromos, debemos luchar en los campos y en las calles, debemos luchar en las colinas; nunca nos rendiremos” (Choiniere y Kersey 1992: 19).

Los artesanos aman la actividad y buscan la aventura. Son audaces y atrevidos y la timidez es para ellos un vicio cuya esencia desconocen. Su forma de ser les lleva a sentirse culpables si rechazan la llamada de un desafío, “Andrew Jackson, por ejemplo, fue un veterano de los duelos a muerte con pistola cuando era adulto y participó en docenas de brutales peleas cuando era joven” (Choiniere y Kersey 1992: 23). Por lo tanto, se sienten absorbidos por el presente, cualquiera que sean las circunstancias en las que se encuentran envueltos.

Una de las razones por la que presidentes como Kennedy, Franklin D. Roosevelt y Reagan poseen temperamentos artesanos lo indica que son excelentes políticos en campaña. Al estar completamente absorbidos por el momento actúan dominados por una gran motivación de llegar al público, cuando otro tipo de políticos, en la misma situación, estaría exhausto por la exigente agenda de las campañas presidenciales. Por esta razón, los artesanos constituyen el tipo de temperamento más carismático de todos. La siguiente descripción de Kennedy dada por Louis Banks, editor jefe de la revista *Fortune*, en el libro de Hedley Donovan *Roosevelt to Reagan: a Reporter's Encounter with Nine Presidents* se adapta perfectamente al comportamiento típicamente artesanal:

“Kennedy es un hombre completa y vigorosamente comprometido en eventos del momento. Por consiguiente, contempla las acciones de su pasado como un prólogo más o menos irrelevante; sus acciones futuras como algo que es determinado bajo circunstancias llenas de incertidumbre. Uno podría hablar con él durante todo el día y ser incapaz de adivinar cómo será su actitud hacia un determinado problema o conflicto, porque lo que él dice o piensa en ese día tiene relevancia y sólo es efectivo en su intento para lograrlo ese día” (Donovan 1987: 75).

Como se ha dicho, su talento principal es su pragmatismo a lo hora de resolver los conflictos, dejando de lado el comportamiento ético. Es decir, lo que importa es resolver cualquier situación a favor de los intereses de la nación y en este punto hay que destacar que lo que les distingue de los presidentes con otros temperamentos es su liderazgo táctico, ya sea en el campo de batalla o en la arena política. Siempre obtienen ventaja gracias a su particular intuición para manipular cualquier situación, sea esta favorable o en contra, y aprovecharla para ponerla a su servicio.

Existen dos tipos de variantes en los artesanos: los *artesanos directores* y los *artesanos jugadores*.

4.2.1.1. Temperamento artesanal director

Aquellos presidentes que pertenecen a esta rama del temperamento están naturalmente inclinados a dar órdenes con la cualidad añadida, además, de que tienen talento y sienten debilidad por la manipulación. Theodore Roosevelt y Franklin D. Roosevelt siempre supieron utilizar a la prensa durante sus mandatos y llegaron a utilizarla como su propia máquina de publicidad. “Los artesanos directores son expertos en vislumbrar la oportunidad y la conveniencia de ir por el camino más rápido cualquiera que sea el precio que tengan que pagar por ello” (Choiniere y Kersey 1992: 27). Los directores más que los jugadores no pueden resistir la ocasión de demostrar que son mejores que quienes les rodean y cuando obtienen un resultado positivo de una acción que ha supuesto una inteligente maniobra que, además, ha creado un potente impacto dramático y donde el riesgo de llevarla a cabo ha sido alto, les lleva a sentirse muy orgullosos de sí mismos. De la misma forma, que una acción poco efectiva les avergüenza y provoca que se sientan mal hacia sí mismos.

Si se sienten inseguros este tipo de temperamento les hace propensos a comportarse con fanfarronería y altivez. De hecho, los más aristócratas entre los directores artesanos se entrenan para controlar esta tendencia, fruto de su natural desparpajo e impetuosidad, para que quede oculta bajo una capa de decoro social. En definitiva, cualquiera que sea la profesión de quienes ostentan esta forma de comportarse es inevitable verles participar de una inclinación natural a ser los más respetados y mejor considerados en su área de trabajo, demostrando una competitividad muy poderosa que muchas veces les hace asumir grandes riesgos en sus decisiones y, como consecuencia de esto, generar un gran impacto social o una gran decepción.

Entre los presidentes estadounidenses que se han caracterizado por poseer un temperamento de artesano director se encuentran: Andrew Jackson (1829-1837), Martin Van Buren (1837-1841), Theodore Roosevelt (1901-1909), Franklin D. Roosevelt (1933-1945), John F. Kennedy (1961-1963) y Lyndon B. Johnson (1963-1969).

4.2.1.2. Temperamento artesanal jugador

Los artesanos jugadores se encuentran inclinados por la naturaleza no tanto a dar órdenes, como el director, sino a proclamar discursos. Aunque la atracción que sienten por el presente, cualquiera que sea la actividad, que

estén desarrollando en cada momento, ya sea jugar a las cartas o a cualquier tipo de deporte, poner en práctica su capacidad de seducción o emplearse a fondo en el terreno de la política, les conduce a entregarse totalmente en la tarea que realizan, con más ahínco incluso que sus compañeros artesanos directores. Poseen una inclinación natural al juego y no admiten ninguna circunstancia que les impida disfrutar de la oportunidad de tales momentos por muy inmoral que sea la situación. Como los individuos catalogados por este temperamento no admiten el tedio ni el aburrimiento, la mayor intensidad y excitación con que los jugadores disfrutan del presente respecto de los directores, lleva a la conclusión de que los drogadictos son personas dominadas por este tipo de temperamento en concreto.

“Como el propio nombre [*jugador*] sugiere, ellos tienen una actitud y un comportamiento más alegre que los directores” (Choiniere y Kersey). Los jugadores no manipulan o toman decisiones aplicando la misma inteligencia que caracteriza a los directores. Sin embargo, demuestran que son maravillosos actores con una especial habilidad para conectar con su audiencia y saber manejarla según sus necesidades. Esta clase de cinismo que exhiben con su comportamiento es similar al cinismo que muestran los directores. Y, de la misma forma, está tan arraigado en su naturaleza como en la de aquellos pero los jugadores no comparten el menosprecio por la ductilidad o maleabilidad de los individuos que sí experimentan los directores. Por esta razón, lo que les hace confiar en sí mismos y, como consecuencia, sentirse superiores a los otros en el terreno de la política es su capacidad para mantener atento a su público cuando están emitiendo un discurso y, además, se involucran en la tarea de ser efectistas con la intención de mantener el foco de la audiencia centrado en ellos. Aunque semejante acción, posteriormente, suponga no actuar en consecuencia. En definitiva, son grandes actores que se crecen en cuanto se les da la oportunidad de demostrarlo.

Entre los presidentes de Estados Unidos calificados como artesanos jugadores se encuentran: Zachary Taylor (1849-1850), Franklin Pierce (1853-1857), James Garfield (1881-1881), Chester Arthur (1881-1885), Warren Harding (1921-1923) y Ronald Reagan (1981-1989).

4.2.2. Temperamento guardián

Los presidentes de Estados Unidos marcados por el temperamento guardián piensan que la única forma de gobernar la nación es acercando sus

actitudes y decisiones hacia la virtud. Para ellos la moralidad es el componente que mayor peso tiene en las difíciles decisiones a las que tiene que hacer frente. Además, para los que poseen este carácter es enorme la presión a la que están sometidos porque ésta no puede enarbolarse como justificación para evitar el compromiso ético que asumieron con los ciudadanos cuando el pueblo los eligió, como sus máximos representantes. George Washington decía a propósito del deber asumido por quien decide ser presidente que “no hay verdad completamente establecida hasta que no existe una indisoluble unión entre virtud y felicidad” (Miller y Sargent 1989: 91). El honor se encuentra para los guardianes por encima de cualquier otra circunstancia en la vida y ser fieles a sí mismos y a los valores que representan son las medidas con la que esperan ser evaluados por la ciudadanía.

El respeto a la ley se sitúa en la base de su compromiso nacional y no existe nada que pueda hacerles ir en contra de las normas a las que juraron lealtad. En su pensamiento gobierna la idea de que el fiel cumplimiento de las leyes lleva inexcusablemente al orden y, de esta manera, la dirección de la nación se convierte en una guía que conduce al país hacia la felicidad. Este comportamiento externo, que deja traslucir en los guardianes una gran autoridad moral, nace de un gran sentido de la responsabilidad que en su intimidad se traduce en que son personas muy familiares y comprometidas con cualquier grupo o asociación al que pertenezcan. Por eso experimentan, muy a menudo, la preocupación y el arrepentimiento que desemboca en la aparición de un sentimiento de culpa por ser conscientes de que la decisión que han tomado, aún siendo la mejor que podían ejecutar en base a sus ideales, no ha podido incluir a toda la población.

La educación es un tema esencial para los guardianes porque piensan que una correcta formación ayuda a crear leyes más justas que facilitan el camino hacia el orden. Los guardianes se muestran contrarios a la perspectiva puramente utilitarista con que los artesanos se enfrentan a ciertos problemas porque “desde el punto de vista de los guardianes nadie tiene permiso para hacer lo que le plazca aunque esto se corresponda con una decisión más efectiva” (Choiniere y Keirse 1992: 161). Según los presidentes marcados por este temperamento, cualquier acción que vaya contra la moral debería ser juzgada por un tribunal, como órgano regulador del código ético, para determinar el alcance del daño. Para Washington el conocimiento es la base sobre la que se instaura la felicidad pública porque si este no existe desaparece el sentimiento de responsabilidad hacia el entorno. En palabras de un presidente guardián como Harry Truman:

“El propósito fundamental de nuestro sistema educacional es inculcar un código moral en las generaciones futuras y crear una ciudadanía que será responsable del bienestar y felicidad de la nación” (Miller y Sargent 1989:59).

La tradición es un elemento fundamental en la vida de cualquiera que posee un temperamento guardián y se transmite en la familia, de padres a hijos. La traducción pública de este comportamiento privado está claramente orientada hacia la protección de las instituciones de la nación, las leyes y las costumbres. Por eso, de la misma forma que se ha dicho que el presidente artesano estaba fuertemente inclinado hacia lo táctico a la hora tomar las decisiones, en el caso del presidente guardián su predisposición a la hora de encontrar una solución al problema está gobernada por la logística. De nuevo el presidente Truman ejemplificó esta característica del temperamento guardián cuando comentó que “cualquier político con coraje y un programa que es correcto puede ganar a pesar de una dura oposición” (Miller y Sargent 1989: 37).

Así, por ejemplo, Washington pudo derrotar al ejército británico sin pelear constantemente en el campo de batalla porque gracias a su temperamento guardián se dedicó a mantener la moral alta de sus hombres. De esta forma, evitó las deserciones en masa que pudieron haberse originado como consecuencia de las duras condiciones climatológicas y el irregular abastecimiento de suministros que desembocaban en periodos de hambruna. La estatura moral de Washington, su inquebrantable patriotismo y la correcta transmisión a los soldados de las causas que originaron la lucha por la independencia mantuvieron unido al ejército colonial, que no era profesional, pero que estaba imbuido del coraje y el valor de su comandante en jefe. Por esta razón, los guardianes pueden poseer una enorme determinación en sus decisiones cuando piensan que están en lo correcto.

El temperamento guardián, al igual que el artesano, también puede dividirse en dos grupos: el *guardián vigilante* y el *guardián procurador*.

4.2.2.1. *Temperamento guardián vigilante*

Los vigilantes supervisan e inspeccionan el comportamiento de los otros y, por lo tanto, son buenos protectores del protocolo y la moral. Además, gestionan los recursos materiales de la nación de una manera ejemplar, anticipándose al uso injustificado e inapropiado de los mismos. Se encuentran muy cómodos en el papel de árbitro detectando los vicios y denunciándolos con el fin de elevar el tono moral y ejemplarizante del país.

Esta labor que asumen como parte de su trabajo no proviene, evidentemente, de la arrogancia o la presuntuosidad que les puede hacer sentirse superiores a los demás, sino del deber. El presidente guardián vigilante Grover Cleveland informaba con satisfacción en uno de sus primeros discursos, después de ser elegido como mandatario de la Unión, que consideraba “los próximos cuatro años como una infligida penitencia a mí mismo por el bien de mi país” (Miller y Sargent 1989: 5).

El gran sentido de la responsabilidad que poseen se traduce en individuos muy críticos con los comportamientos que no cumplen con la ley o con los protocolos establecidos pero, al mismo tiempo, pretenden ser apreciados por los mismos a quienes corrigen la conducta porque saben que en el fondo les están haciendo un bien.

Entre los presidentes de Estados Unidos que han poseído el temperamento guardián vigilante se encuentran: George Washington (1789-1797), James Monroe (1817-1825), William H. Harrison (1841-1841), John Tyler (1841-1845), James Polk (1845-1849), Andrew Johnson (1865-1869), Rutherford B. Hayes (1877-1881), Grover Cleveland (1885-1889 y 1893-1897), Benjamin Harrison (1889-1893), Woodrow Wilson (1913-1921), Calvin Coolidge (1923-1929), Harry Truman (1945-1953) y Jimmy Carter (1977-1981).

4.2.2.2. Temperamento guardián procurador

Esta cualidad del temperamento guardián lleva a los presidentes que lo presentan a dar más importancia a la educación de los ciudadanos que a la regulación de su conducta. Por lo tanto, no son grandes legisladores ni correctores de conducta sino que esperan sembrar los valores éticos que proclaman a través del conocimiento para, de esta forma, promover conductas ejemplares que no precisen de su intervención. De hecho, es propio de los procuradores que en contra de su mejor juicio abandonen algunas normas y regulaciones en beneficio de la educación. “El presidente guardián vigilante Harry Truman no fue un hombre que perdonara a los criminales fácilmente y no tenía remordimientos acerca de ver a los criminales castigados. Sin embargo, el guardián procurador Gerald Ford fue un hombre bastante diferente y fue objeto de críticas indignadas – muchas de ellas probablemente de políticos vigilantes– cuando usó su privilegio presidencial para perdonar al anterior presidente Richard Nixon” (Choiniere y Keirse 1992: 166-167). Su explicación a esta decisión según la cual él sólo pensaba en “sanear el país”, es mucho más propia de quien

se preocupa por la educación de los ciudadanos que por imponer las normas reguladoras de conducta.

Por esta razón este tipo de guardianes quizás aparezcan ante la opinión pública como presidentes menos seguros de sí mismos o más flexibles en sus juicios, aunque esto es sólo en apariencia porque su sentido de lo que es correcto y de lo que está mal está tan arraigado en ellos como en los guardianes vigilantes. Sin embargo, el fin último de este carácter, al igual que el del vigilante, y la prioridad que sienten por regular las conductas de los ciudadanos está grabado en su temperamento desde siempre y no es otra cosa que la búsqueda de la felicidad y la virtud ciudadana.

Los presidentes estadounidenses dominados por un temperamento guardián procurador son: Millard Fillmore (1850-1853), James Buchanan (1857-1861), William McKinley (1897-1901), William H. Taft (1909-1913), Richard Nixon (1969-1974), Gerald R. Ford (1974-1977) y George Bush (1989-1993).

4.2.3. Temperamento racional

Los presidentes que se caracterizan por este tipo de temperamento experimentan el deseo de conocer a fondo todas las circunstancias de su entorno que les resultan interesantes, antes de poder aportar una opinión sobre ellas. La razón por la que sienten esta inclinación natural a dejarse impregnar por aquello que más les interesa, se debe a un anhelo que les lleva a desear estos aspectos de su vida bajo control. Por lo tanto, la sensación de control se contempla en todos los ámbitos de sus vivencias, ya sean estas públicas o privadas y, además, no distingue entre la tarea de diseñar un avión o una mesa de estudio. Se podría decir que la adhesión a este temperamento en lo más hondo de su ser provoca un deseo consciente de querer ser competente en todos los aspectos de la vida que les importan porque aspiran a que el objetivo final sea la no dependencia de nadie para tomar decisiones.

Aquellos individuos que poseen un temperamento racional, por lo tanto, son capaces de reunir un número considerable de habilidades a lo largo de toda su vida, circunstancia que les emparenta con los artesanos cuyo deseo de permanecer activos constantemente también desemboca en la adquisición de múltiples habilidades. Sin embargo, la diferencia entre un temperamento y otro radica en que las capacidades adquiridas por un artesano podrán ser puestas en práctica o no dependiendo de las

posibilidades que ofrezca la vida para utilizarlas. En el caso de un racionalista, las habilidades fomentan su competencia y, como tales, serán llevadas a la práctica en cualquier momento para demostrar sus niveles de conocimiento. Abraham Lincoln, cuyo temperamento se encuentra adherido al racionalista, le gustaba jugar con objetos mecánicos y observar cómo era su funcionamiento, incluidos los juguetes de su propio hijo. Incluso, llegó a tener un invento registrado en la Oficina de Patentes de Estados Unidos y, en la misma línea, cuando comenzó la Guerra Civil solicitaba información e indagaba en el funcionamiento de las nuevas armas.

Los racionalistas se encuentran presionados por su propio temperamento a ponerse nuevas metas cada día y esto deriva en una gran autoconfianza. La lógica se impone cada vez que deben resolver un problema sea del tipo que sea y el exceso emocional es observado por ellos como un síntoma de indulgencia o debilidad. Por lo tanto, rara vez se lo permiten a sí mismos. De esta forma, las circunstancias vitales que se encuentran ligadas a la vida personal tratan de ocultarlas porque odian discutir sobre sus problemas íntimos, lo que no quiere decir que eviten encontrar una solución por su cuenta. Al contrario, sucede con aquellos conflictos que se refieren a los aspectos externos de su vida, los laborales, en los que además de volcar todos sus conocimientos y habilidades para encontrar la solución, no tienen ningún reparo en entablar conversaciones y discusiones con un grupo variado de personas si ello les acerca más al desenlace de la cuestión. Esta inclinación hacia la resolución de problemas es la cuestión de la que emana en los racionalistas su amor por la inteligencia. Cuando Thomas Jefferson, otro presidente racionalista, financió la construcción de la Universidad de Virginia ordenó escribir una frase que resume el emblema de la universidad: “[la universidad] será la base sobre la que se apoye la ilimitable libertad de la mente humana porque aquí no tememos perseguir la verdad, dondequiera que esta me lleve, ni toleraremos el error tan grave de dejar a la razón libre de combatirlo” (Miller y Sargent 1989: 57).

En general, los racionalistas son grandes amantes del buen uso del lenguaje porque usarlo con precisión dota a las palabras de un enorme poder de influencia sobre los demás. El ejemplo de la redacción de la Declaración de Independencia realizada por Jefferson sirve como ejemplo de esta circunstancia. Sin embargo, el temperamento racional muestra una natural indiferencia ante la tradición y la costumbre, lo que es susceptible de provocar conflictos con aquellos que poseen un temperamento guardián. El hecho de mantenerse escépticos ante los elementos de la tradición se

debe, al igual que sucede en las otras circunstancias de su vida, a no dar nada por sabido sino es experimentado o razonado por ellos mismos. El temperamento artesanal, a diferencia del racionalista, carece de tanta propensión a conocer el significado de las cosas, simplemente las experimenta por su deseo de permanecer activo pero no tiene tanta capacidad de penetración para entender su funcionamiento.

El talento más destacado de los racionalistas es la capacidad de organización de gente y recursos, y debido a su natural inclinación para ahondar en la realidad son individuos que la observan varios pasos por delante de lo normal. Jefferson y Lincoln representan a dos racionalistas que durante su vida pusieron en práctica su visión del futuro de la nación cuando tomaron sendas decisiones que conducirían a la nación a las dos batallas que han tenido lugar en su territorio: la Guerra de la Independencia y la Guerra de Secesión.

El temperamento racional puede contemplarse desde dos frentes, según exista una inclinación natural a la organización o hacia la dirección.

4.2.3.1. Temperamento racional organizador

A diferencia de los directores, aquellos que poseen un temperamento racional organizador se hacen cargo de la gente. La razón es que, como consumen mucha energía en tener claro cuál es el enfoque que deben dar a su decisión y el resultado de la misma, son conscientes de que no pueden permitirse el lujo de ser ineficientes. Así, se están imponiendo una presión añadida a la resolución del problema que les obliga a no poder fallar a las personas que dependen de ellos.

Los racionalistas organizadores se implican intensamente en sus proyectos manteniéndose alejados de mostrar demasiado entusiasmo o excitación. Hasta tal punto llegan a obstinarse en buscar una solución a un problema que mantener el acuerdo, con quienquiera que sea la otra parte del mismo, se convierte en una cuestión de honor y el mero hecho de no cumplir con su palabra les avergüenza. No tanto por haber faltado a su palabra sino por haber mostrado la sensación de ser incompetentes al no poder encontrar una solución. El presidente Dwight Eisenhower constituye un ejemplo de esta cualidad temperamental, tal y como puede recogerse de las palabras de su Jefe de Gabinete en *The Presidential Character*: “centraba su mente completamente en grandes e importantes aspectos de las cuestiones que discutíamos, dejando fuera con una fuerte y firme

disciplina las cuestiones más pequeñas e insignificantes” (Barber 1977: 158). De esta forma, podía centrar toda la energía en resolver los asuntos que de verdad implicaban a los ciudadanos.

Los presidentes de Estados Unidos adscritos a esta cualidad temperamental son: John Adams (1797-1801), John Quincy Adams (1825-1829), Ulysses S. Grant (1869-1877), Herbert Hoover (1929-1933) y Dwight Eisenhower (1953-1961).

4.2.3.2. Temperamento racional director

Los presidentes relacionados con este temperamento siempre persiguen intensamente su propia visión de las cosas, por lo que suelen estar embarcados en su propio proyecto privado. Así, donde los demás ven inconvenientes ellos aprecian posibilidades de desarrollo. A diferencia de los organizadores, los directores encuentran muy difícil centrarse sólo en los aspectos más importantes dejando de lado el resto, por pequeños y despreciables que sean estos. En el fondo concluyen que la dedicación a un tema determinado significa obviar el resto y aunque tienen, como los racionalistas organizadores, una gran capacidad de concentración no es raro verles pasar de un tema a otro para abarcar cuantos más asuntos mejor y satisfacer su propia curiosidad.

John Adams y su estilo organizado de ir despachando problemas de uno en uno, contrastaba radicalmente con el estilo del racionalista director Thomas Jefferson, que poseía una amplia gama de intereses. Si Adams se dedicó toda su vida al estudio del gobierno y las leyes, especialmente las que forman parte de la Constitución como abogado que era, Jefferson fue escritor, inventor, abogado, filólogo, educador y arquitecto, además de estudiar una docena de idiomas y algo de matemáticas y filosofía. Tanta capacidad para asimilar distintos conceptos se traduce en un desinterés por las charlas sin sentido de las que se obtiene poco provecho para satisfacer sus inquietudes. Al contrario, son grandes aficionados a participar en las pláticas que suponen para ellos una oportunidad de aprender y aumentar su sabiduría.

Entre los presidentes estadounidenses caracterizados por este tipo de temperamento racionalista director se encuentran: Thomas Jefferson (1801-1809), James Madison (1809-1817) y Abraham Lincoln (1861-1865).

4.2.4. Temperamento idealista

La persona idealista es aquella que ama las aspiraciones nobles y los preceptos elevados. De alguna forma se sienten más identificadas con lo que ellas podrían llegar a ser que con lo que realmente son. Esta cualidad muy relacionada con los individuos soñadores no tiene ningún reflejo entre los presidentes norteamericanos, según manifiestan Choiniere y Keirse. Seguramente, porque el deseo de pertenecer al campo de la política y las aspiraciones de poder que genera intrínsecamente son inversamente proporcionales a quienes poseen un espíritu idealista. Su objetivo es ayudar a las personas y hacer un mundo mejor pero a pesar de sus pretensiones, los idealistas, son perfectamente conscientes de que el poder exige sacrificios que no están dispuestos a conceder.

En comparación con los otros tipos de temperamento, el artesanal sería el comportamiento que se encuentra en el lado opuesto al idealista. Si los individuos caracterizados por un temperamento artesanal toman decisiones con un sentido práctico, que les permite apreciar los resultados en el corto plazo, los idealistas querrían modificar la situación de raíz y dar la vuelta a esa realidad concreta para que el problema no vuelva a aparecer. Por esta razón, el objetivo principal de los idealistas es ayudar a las personas para inculcar en ellas la capacidad de cambio que provoque atajar el problema de raíz.

Sin embargo, los guardianes mantienen aspectos de su temperamento muy similares a los idealistas. De entrada ambos tipos son caracteres moralizantes que buscan un permiso que legitime sus acciones aunque con anterioridad se haya detectado la utilidad de la decisión. La diferencia principal entre ambos temperamentos radica en que los guardianes velan por el orden y el cumplimiento de las leyes en la comunidad y en las instituciones y, por el contrario, el idealista centra su atención en guiar la moralidad de las acciones de un individuo concreto más que la de una comunidad o una institución. Para aquellos que poseen un temperamento idealista las reglas por las que se rigen no son tanto las que conciernen al orden jurídico, es decir el derecho positivo, como las que están vinculadas a la ética. Para un idealista “su sentido de la integridad es más importante que su sentido de la realidad, la integridad permanece y la realidad se va” (Choiniere y Keirse 1992: 497), por eso como seres humanos tienen una mirada propiamente trascendente alejada de lo tangible.

El lenguaje propio del temperamento idealista se reduce a un constante uso de la metáfora por lo que suelen generar cierta intriga cuando

hablan, lo que no deja de ser una prolongación de su personalidad enigmática. Además, tienen cierta tendencia a la exageración de las situaciones que narran y son capaces de adivinar lo que una persona va a decir, sólo con escucharla pronunciar las primeras palabras. “Su deseo no está centrado en las cosas sino en la gente... Ellos no están conformes con las abstracciones; ellos buscan relaciones. Ellos no necesitan la acción, vibran con la interacción” (Keirse y Bates 1984: 66). Por esta razón, el perfil profesional más adecuado para el temperamento idealista es el del campo de la diplomacia. Sin duda alguna, son líderes diplomáticos y el liderazgo que llevan a cabo difiere del táctico, logístico y estratégico de los otros temperamentos. Mediar entre dos facciones en conflicto y construir entre ambas el puente de la reconciliación es la tarea fundamental para la que están llamados.

Aunque, según las conclusiones de Choiniere y Keirse, no existan presidentes adheridos a esta forma de comportamiento temperamental se va a proceder a mostrar, de forma breve, como el temperamento idealista se divide a su vez en dos tipos: el guía y el defensor.

4.2.4.1. Temperamento idealista guía

El individuo que tiende hacia esta cualidad del temperamento idealista no tiene ningún reparo en anunciar cualquier directriz cuyo cumplimiento debe ser ejecutado por la otra parte. Esta inclinación a contar a los demás lo que deben hacer no surge de la arrogancia ni la prepotencia sino más bien de la capacidad para reconocer lo que es necesario que ocurra para que la situación mejore. La forma brusca de mostrar su opinión y sus consejos no les hacen especialmente personas cálidas y cariñosas aunque siempre actúen con benevolencia. Su liderazgo en determinadas tareas sociales es incuestionable.

4.2.4.2. Temperamento idealista defensor

La principal diferencia con el otro tipo de idealista es que el defensor está más capacitado para colaborar que para liderar. Su interés natural se vuelca en armonizar las relaciones que no transcurren por su mejor momento pero obviando decirles que es lo que deben hacer para mejorar su trato. Simplemente, aconsejan sobre lo que ellos creen que es la mejor forma de acercar opiniones. Se encuentran firmemente comprometidos con una vida ética hasta el punto de que cuando traicionan sus ideales llegan a

experimentar el dolor y la vergüenza. Además, poseen un talento natural para conservar y mantener sus propias relaciones porque muestran una gran lealtad cuando los demás han mostrado las actitudes necesarias como para poder confiar en ellos.

4.3. Conclusiones

A lo largo del capítulo ha podido apreciarse cómo las decisiones que han caracterizado a los presidentes están supeditadas a la personalidad del individuo y son totalmente dependientes del temperamento que define el carácter de cada uno. De esta forma, el temperamento que define a cada presidente se erige en el elemento principal sobre el cual se apoya la forma y el estilo de gobernar.

Hasta tal punto es así que ante un problema similar presidentes con temperamentos diferentes no se comportarán de la misma manera. Incluso aunque la decisión final sea igual de eficaz (o de ineficaz) la percepción pública, que procede del comportamiento del individuo, será definitiva para determinar la capacidad de hacer frente al conflicto en cuestión. En política, tanto o más, que la facultad de resolver los problemas cuenta la imagen externa que se proyecta para acometer la solución del mismo. Una circunstancia sobre la que el temperamento y la facultad innata de encarar cada situación, tiene mucho que aportar. En definitiva, no es un problema relacionado con la inteligencia y la capacidad resolutoria, sino más bien con la forma de afrontar los conflictos.

Temperamento	Características generales	Variantes temperamentales	Características particulares	Tipo de liderazgo
Artesanal	Ejecutan decisiones fuera de la legalidad Se decantan por los aspectos prácticos de la vida Buscan soluciones inmediatas La moral no se encuentra entre sus preferencias La inactividad es síntoma de tedio Autoestima alta Lenguaje concreto en los discursos Son carismáticos	Artesanal director (Andrew Jackson, Martin Van Buren, Theodore Roosevelt, Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy y Lyndon B. Johnson)	Autoritarios Sienten debilidad por la manipulación Sentimiento de superioridad La inseguridad les convierte en fanfarrones	Táctico: obtienen ventaja gracias a su intuición para manipular cualquier situación
		Artesanal jugador (Zachary Taylor, Franklin Pierce, James Garfield, Chester Arthur, Warren Harding, Ronald Reagan)	Prefieren informar a dar órdenes Inclinación natural al juego No tienden a manipular Efectistas en los discursos	
Guardián	Acercan las decisiones a la virtud Sufren gran presión cuando el debate moral les impide tomar una decisión Respeto a la ley Expresan arrepentimiento cuando sus decisiones no incluyen a toda la población La educación es la base para que existan leyes más justas Cualquier acción que vaya contra la moral debe ser juzgada en un tribunal La tradición y la costumbre son fundamentales	Guardián vigilante (George Washington, James Monroe, William H. Harrison, John Tyler, James Polk, Andrew Johnson, Rutherford B. Hayes, Grover Cleveland, Benjamin Harrison, Woodrow Wilson, Calvin Coolidge, Harry Truman, Jimmy Carter)	Denuncian los vicios para elevar el tono moral No están guiados por la arrogancia sino por el deber Gran sentido de la responsabilidad	Logístico: ejercen su función con coraje y gran sentido de la moral y, además, saben transmitirla
		Guardián procurador (Millard Fillmore, James Buchanan, William McKinley, William H. Taft, Richard Nixon, Gerald R. Ford, George Bush, padre)	Dan más importancia a la educación de los ciudadanos que a regular su conducta No son grandes legisladores Transmiten la sensación de ser inseguros y mostrar flexibilidad en sus juicios	
Racional	Aspiran a conocer todos los datos antes de emitir una opinión Quiéren ser competentes en todo Se ponen nuevas metas cada día No se permiten ser emocionales. Destaca su amor por la inteligencia. Buen uso del lenguaje. Indiferencia ante la tradición y la costumbre porque prefiere experimentar las cosas por sí mismos. Capacidad de organización y recursos.	Racional organizador (John Adams, John Quincy Adams, Ulysses S. Grant, Herbert Hoover y Dwight Eisenhower)	Son conscientes de que consumen mucha energía cuando recaban información. Circunstancia que les hace ser ineficientes Personas de honor que se avergüenzan si no cumplen con su palabra Gran capacidad de concentración	Estratégico: visión para tomar decisiones.
		Racional director (Thomas Jefferson, James Madison y Abraham Lincoln)	Les gusta pasar de un tema a otro para satisfacer su propia curiosidad Se embarcan en sus propios proyectos Grandes aficionados a participar en pláticas donde pueden aprender algo	
Idealista	Aman las aspiraciones nobles y los preceptos elevados. Se encuentran más identificados con los que ellos podrían llegar a ser que con lo que realmente son	Idealista guía	Liderazgo en tareas sociales	
		Idealista defensor	Fuertemente comprometidos con su vida ética cuando traicionan sus ideales experimentan dolor y vergüenza Más capacitados para colaborar que para liderar	

Fuente propia

5.

Criterios de liderazgo presidencial

La capacidad del presidente de un país para ejercer el liderazgo de la nación, en todo tipo de situaciones, sean de política interior o de política exterior, es quizás la única condición o la condición más importante de la que dependerá su valoración final como político y máximo dirigente de la sociedad a la que gobierna. En el capítulo anterior se ha podido comprobar cómo el temperamento de una persona condiciona en parte su comportamiento futuro desde el nacimiento. De esta manera, tal y como se concluyó en el último epígrafe del capítulo cuarto, del análisis de los temperamentos surge la idea de que no existe una única manera de ejercer el liderazgo presidencial sino que más bien existirán tantas formas como tipos de personas ocupen el cargo de máximo dirigente del poder ejecutivo.

Sin embargo, esta realidad no significa que el presidente permanezca exento de poseer una serie de habilidades o características fundamentales que facilitan el ejercicio de su deber y sobre las que la voluntad ejerce un dominio. Si el temperamento define el modo en que se hace frente a los problemas, estas habilidades inciden en la capacidad adquirida para resolver dichas situaciones. La unión de ambas facetas determina la capacidad para practicar el liderazgo presidencial. Delgado se refiere al enfoque que puede ofrecer el liderazgo “estudiando a reconocidos líderes de todo el mundo, se procura identificar estos rasgos, bien naturales o inherentes de la personalidad, para distinguir con meridiana nitidez a quienes son líderes eficaces con respecto al común de los ciudadanos” (Delgado 2004: 9).

En este capítulo se va a incidir, en primer lugar, en mostrar algunas de las acepciones que se han otorgado al liderazgo político a lo largo de la

historia, en función de los diferentes contextos y de las metodologías que se han seguido para determinar las funciones principales que resultan de ejercerlo convenientemente. A continuación, se explorarán las cualidades y habilidades básicas que debe poseer un presidente para llevar a cabo su misión de liderar la nación.

5.1. Aproximación al concepto de liderazgo político

El estudio organizado sobre el liderazgo político no se remonta a un pasado lejano sino a mediados del siglo XX. Esta circunstancia no significa que en épocas anteriores el análisis de lo que se entiende por liderazgo careciera de interés, sino que la información que existía no se encontraba organizada y los enfoques teóricos que se utilizaban para indagar en el asunto eran muy amplios y, a veces, confusos. Para comprobarlo no hay más que recurrir a Platón y el papel que jugaba en su sociedad ideal el filósofo-gobernador, a Erasmo de Rotterdam y las cualidades que debía poseer el príncipe cristiano, a Maquiavelo y aquello que describió en *El príncipe* acerca de la actitud que debía caracterizar a un gobernador, o a Hobbes y su visión del papel del gobernador en *Leviatán*.

Así, se confirma la idea de que cada filósofo aportaba una visión sobre lo que entendía acerca del liderazgo político pero, al mismo tiempo, no existía ningún volumen que aglutinara todo el pensamiento sobre el liderazgo que permitiera obtener alguna conclusión común a todos. Además, la teoría clásica del liberalismo que surgió en la Ilustración inglesa y francesa durante los siglos XVII y XVIII ayudó minimizar en términos teóricos la necesidad del liderazgo político. La razón es que el principio de soberanía popular, es decir, el autogobierno del pueblo a partir del pacto social que determina la aparición de unos representantes era, en esencia, incompatible con el ejercicio del liderazgo. La razón es que no se podía consentir la aparición de otros líderes en la sociedad que no pertenecieran al régimen de gobierno que se pretendía cambiar: el absolutismo, amparado en el derecho divino de los reyes. Como Delgado asegura en su artículo *Sobre el concepto y el estudio del liderazgo político* fueron C.G. Browne y Thomas Cohn los primeros en elaborar una teoría organizada sobre el liderazgo recogiendo y analizando las diferentes cuestiones que se habían ido acumulando a lo largo de la historia para aportar su propia visión del tema¹⁶.

¹⁶ Su aportación a la idea de las virtudes que debe poseer un líder aparecen recogidas en su libro *El estudio del liderazgo* (Buenos Aires: Paidós, 1969).

Los dos autores no circunscribieron su estudio al papel que debía desempeñar el liderazgo político en la sociedad del momento y en las precedentes sino que abarcaron el concepto de liderazgo en su totalidad. Es decir, en las capacidades que debía desarrollar cualquier ser humano para erigirse como líder en una situación determinada. A partir de este momento, empezaron a proliferar los estudios que centraban su atención en el liderazgo político por la importancia que se empezó a vislumbrar que tenía en la sociedad. Sobral señala la importancia que presenta el ejercicio del liderazgo político frente al uso del liderazgo en otros contextos:

“Han sido frecuentes los análisis del liderazgo político que han perseguido insistentemente una serie de características especiales, de rasgos y atributos, que por su escasa frecuencia o por su intensidad inusual permiten comprender una supuesta excepcionalidad del hombre que llega a ser líder en contextos políticos” (Sobral 1988: 76-77).

Con el empeño de destacar el papel que representa el liderazgo político en la sociedad, empezaron a proliferar multitud de estudios desde finales los años 70 del siglo XX. La mayor parte de estos análisis han intentado sintetizar las características que deben atribuirse a un líder político. Según Delgado, el resultado de la búsqueda por encontrar el enfoque que mejor clarifique la definición es infructuoso y un repaso a los distintos estudios ponen de manifiesto “que ninguno de ellos ha conseguido su propósito de manera concluyente o definitiva” (Delgado 2004: 12). Sin embargo, una definición cuya validez todavía perdura acerca de las connotaciones que debe presentar el líder político es la emitida por Elorriaga a mediados de los años 70:

“El líder no es sino una persona dotada para incitar y dirigir a los demás hacia el logro de objetivos comunes, obteniendo la cooperación, respeto y confianza precisos. Su misión es lograr una presentación armoniosa de las aspiraciones colectivas, no sustituyendo las voces plurales, sino orquestándolas, como un director que no toca cada instrumento musical, sino que guía y matiza aportaciones plurales. Su estatura de líder no se la da su propio deseo de mando, sino su capacidad para atraerse partidarios y para proyectar programas sugestivos para amplios sectores” (Elorriaga 1976: 46-47).

Elorriaga muestra al líder como alguien que aúna una propuesta plural y se dedica a limar los aspectos más superficiales y menos importantes de su labor, con el objetivo de presentarla en su esencia para la mejor comprensión y posterior aplicación práctica: sólo existe liderazgo cuando alguien es capaz de focalizar las expectativas del grupo o de fijar unas metas que han sido mal definidas hasta ese momento. Son precisamente esta capacidad de síntesis y concreción junto con la iniciativa individual de ofrecerse a mejorar el bien común, las principales armas que provocan su

capacidad para atraer seguidores. Aparte de la definición de Elorriaga, que recoge elementos generales inherentes para ejercer como líder, Delgado, profundiza en las características de esos elementos y destaca por encima de otras clasificaciones la tipología formulada a finales de la década de los 80 por Blondel en *Political Leadership* como una de las más destacadas e importantes. Blondel estudia en su libro las dimensiones que caracterizan al liderazgo político y concluye que son dos: por un lado, la extensión o el alcance del liderazgo de una persona dentro de un sistema político y, por otro lado, la profundidad o la intensidad de ese liderazgo.

En relación con la primera característica del liderazgo, se entiende la extensión como el grado de alcance que tiene la influencia de un político en un ámbito determinado, es decir, en el marco sobre el que actúa el liderazgo político. Atendiendo a la segunda característica, el liderazgo político depende del grado de producción de los efectos deseados, es decir del cumplimiento de los programas políticos y de las promesas electorales. Si nos centramos en la primera dimensión de la especialidad, Blondel asegura, que el alcance del mensaje de un político se atiene a tres tipos distintos de grados: el grande, el moderado y el pequeño.

En el primero de los casos, se trata de un político que en el ejercicio de su labor su mensaje y sus acciones llegan a la totalidad del sistema político, es decir, correspondería al papel desempeñado por el presidente de la nación o de un jefe de Estado; en segundo lugar, se incluirían aquellas decisiones que tienen un alcance sobre algunas políticas concretas. En esta área cabrían aquellos políticos que toman sus decisiones en un área concreta ubicada en el seno de un país. Y, por último, el liderazgo de alcance pequeño queda reducido a un periodo o a una circunstancia muy precisa que no afecta a la totalidad del sistema político. Por ejemplo, las políticas que tienen lugar en los ayuntamientos de las ciudades y de los pueblos.

En lo que se refiere a la segunda dimensión del liderazgo, Blondel, también distingue otros tres grupos en los que puede clasificarse la profundidad del mensaje o los cambios impulsados por un político: mínimo, moderado y profundo. En el primer tipo, los cambios propuestos por el político no modifican la situación anterior; en segundo lugar, se producen algunas modificaciones no excesivamente relevantes ni determinantes dentro del ámbito de alcance correspondiente; y, en tercer lugar, si la acción o la decisión altera por completo el panorama presente, hasta ese momento, de un determinado lugar, se asiste a un cambio profundo.

La combinación de los seis factores origina una tipología de nueve modelos en cuyos esquemas pueden ser incluidos todos los líderes políticos:

		INTENSIDAD DEL CAMBIO		
		Cambio mínimo (Maintenance)	Cambio moderado (Moderate change)	Cambio profundo (Large change)
ALCANCE DEL IMPACTO	Grande (Wide scope)	Salvador (Saviours)	Paternalista/Populista (Paternalists/Populists)	Ideólogo (Ideologues)
	Moderado (Moderate scope)	Confortador (Comforters)	Redefinidor (Redefiners)	Reformista (Reformists)
	Pequeño o especializado (Specialized scope)	Gestor (Managers)	Reajustador (Adjusters / Tinkerers)	Innovador (Innovators)

Fuente: Blondel (1987: 97)

Uno de los acercamientos más valiosos que existe a las condiciones que deben definir a un líder político es la que lleva a cabo Natera, a cuyo análisis sobre el liderazgo político, Delgado se refiere como “la síntesis superadora de diversas clasificaciones de otros autores” (Delgado 2004: 16). Para Natera, las características por las que se distinguen los líderes políticos están relacionadas con cuatro tipos de funciones: la función de *impulso político*, la función de *comunicación política*, la función de *agregación de demandas e intereses colectivos* y la función de *legitimación del sistema*.

La primera de las funciones se refiere al hecho de que el liderazgo político debe llevar implícito un apasionamiento que influye directamente en la promoción social del líder y en la inagotable capacidad para perseguir los objetivos marcados. La capacidad de movilización social que consiga un político para lograr esas metas está directamente relacionada con las aptitudes de esa persona para ejercer el liderazgo. De tal forma, que el número de seguidores cuya acción sea capaz de estimular estará ligado a unas ideas claras que prestan seguridad a los miembros del grupo. En la función de impulso político suelen diferenciarse dos particularidades: la de diagnóstico y la que se corresponde con la búsqueda de apoyos para hacer posible el objetivo pretendido. Es decir, el líder debe analizar y diagnosticar el problema y posteriormente dar una respuesta. Al mismo tiempo, puesto que las cuestiones se refieren a determinados ámbitos de la sociedad debe ser capaz de impulsar la participación de sus seguidores en cuantas iniciativas pueda tomar. Por esta razón, una vez analizada esta definición se observa que el liderazgo presidencial no se practica solamente desde el ejercicio político de síntesis de los problemas que anuncia la

sociedad, como afirmaba Elorriaga, sino que a esta capacidad se añaden las virtudes propias de quien se anticipa o detecta problemas relevantes, de los que la sociedad todavía no es consciente, para motivar al mayor número posible de electores.

En segundo lugar, Natera destaca la función de comunicación, muy importante en la actualidad, porque los canales que sirven de soporte para transmitir el mensaje se utilizan también para reflejar el comportamiento del líder. De alguna manera, en pleno siglo XXI, los líderes lo son porque aparecen en los medios de comunicación. Su aparición en los medios origina cierta imagen pública que controlada por el líder llega a la masa social con el objetivo de buscar apoyos y lograr seguidores. “Los líderes refuerzan diariamente su papel de referentes políticos mediante su capacidad de hacerse ver..., de tal modo que sirva a los intereses de imagen pública personal y de la del partido al que representan” (Delgado 2004: 17). Por lo tanto, en la actualidad la destreza con la que un político domine el escenario ayudará a proyectar una imagen adecuada para cada circunstancia. Así, se pone de manifiesto que el político no sólo tiene que convencer con la palabra sino también con la forma. El dominio de los gestos, la fotogenia que desprenda su apariencia física, el atuendo, el manejo de la argumentación, su capacidad para llegar a la gente y su carisma deben unirse y complementarse con el objetivo de crear emociones en los receptores de la comunicación, es decir, en las personas que conforman la sociedad a la que se dirige el político.

En tercer lugar, se citó la función de sumar aliados en forma de seguidores, a los que había que transmitir el problema o su síntesis para tener la seguridad del apoyo prestado por estos. De esta manera, se concede al líder la posibilidad de hallar una respuesta y tratar de resolver el problema. Por esta razón, “el liderazgo debe asentarse en un conocimiento profundo y exhaustivo de lo que sucede y preocupa en el entorno” (Delgado 2004: 18), cuando se cumple con esta función convenientemente, el líder político detecta las aspiraciones y deseos de aquellos a los que representa y junto con los demás agentes del sistema, como los partidos políticos y otros movimientos sociales, se encarga de transmitir estas demandas al poder constituido, siempre y cuando el político en cuestión no ejerciera la labor presidencial. Si la demanda de la resolución de un problema viniera de la autoridad, el objetivo del político debería estar centrado en conseguir los apoyos suficientes del resto de representantes del pueblo para lograr que la solución al conflicto existente se pudiera resolver según su criterio, que como máximo representante, sería el de la mayoría de ciudadanos.

Las tres funciones anteriores no hacen sino señalar el camino lógico que conduce a un político hacia su legitimación pública, que no es otra acción que la propia legitimación del sistema. De esta forma, la función de legitimación se convierte en la función de las funciones porque confirman el recorrido emprendido por el político a través de los tres pasos anteriores y, finalmente, su esfuerzo para lograr el bien común es correspondido por la sociedad. Sobre este asunto en concreto, Vanaclocha afirma:

“El liderazgo político constituye en las democracias una importantísima fuente de legitimación de sus estructuras de autoridad. Una importancia que no sólo se acrecienta paralelamente a la crisis de los partidos, sino también con el fortalecimiento de los mismos. Por ello desempeña un papel axial en los procesos electorales y de representación, en los de elaboración e implantación de políticas públicas, en las relaciones intergubernamentales y, en definitiva, en el impulso de la dirección política del Estado, tanto en su dimensión interna como en la de las relaciones internacionales” (Vanaclocha 1997: 212).

De esta manera, se ha podido comprobar, a partir de los diferentes enfoques históricos que han centrado su atención en el liderazgo político, que no existe una única definición o aproximación al término, sino que la variedad de ellos posibilitan escoger de cada uno el que más se aproxima a lo que se espera de un líder político.

5.2. Características del liderazgo presidencial

A partir de las definiciones del punto anterior, que han arrojado distintos acercamientos generales sobre qué es en abstracto un líder político, se podrían concretar las habilidades del liderazgo presidencial a partir de tres modalidades metodológicas. De acuerdo con Delgado, estas modalidades proceden de:

- Estudios biográficos, basados en la experiencia de los protagonistas de cada libro.
- Estudios sistemáticos y comparativos de las características de los presidentes, empezando por el temperamento que define el comportamiento de cada persona y terminando por la influencia de la ideología.
- Investigaciones procedentes de los supuestos de la teoría de la elección racional.

En este epígrafe se va a utilizar un enfoque sistemático y comparativo, que determina las características más comunes e imprescindibles en un presidente, de modo que los ciudadanos encuentren en su figura a un auténtico líder. En definitiva, alguien en quien confiar el destino del país.

Como es obvio, los puntos que componen este estudio proceden de su puesta en práctica por aquellos que han ocupado el cargo presidencial y, posteriormente, de compararlo con el resto de individuos que también han desempeñado la labor presidencial. Al final, se llega a la conclusión de que existen elementos que se repiten más que otros. Dado que el presente trabajo se centra en un presidente estadounidense, se ha optado por elaborar una clasificación acorde con liderazgo presidencial específico en Estados Unidos. Como se anticipó en la introducción de la segunda parte, esta clasificación se aplicará en los capítulos posteriores dedicados a *El ala oeste de la Casa Blanca*, de modo que pueda analizarse el liderazgo ejercido por Josiah Bartlet, desde la perspectiva sociopolítica cercana a la opinión pública estadounidense: la propia del espectador de la serie a finales de los 90 y comienzos del siglo XXI. En cualquier caso, podrá observarse que, de alguna manera, también es perfectamente aplicable al resto de gobiernos occidentales.

Existen diferentes enfoques centrados en investigar las características principales del liderazgo político, pero sus propósitos quedan más alejados de las aspiraciones del presente estudio. Entre ellos destacan el de Sniderman que en su libro *Personality and Democratic Politics* dedica un capítulo a establecer las relaciones que existen entre los diferentes grados de la autoestima del individuo y la influencia que esta característica vinculada a la personalidad tiene en la capacidad del líder para comprometer políticamente a sus seguidores potenciales.

Al mismo tiempo, no hay duda de que la clasificación que realiza Magstad se aproxima a la tipología temperamental expuesta en el capítulo anterior, pero sin que el autor la relacione directamente con el comportamiento humano, sino más bien con las diferentes categorías de líderes que pueden encontrarse. Es decir, Magstad opina directamente sobre cuatro diferentes tipos de liderazgo que pueden existir pero sin profundizar en el comportamiento humano ni en las cualidades o habilidades que son comunes en los líderes. El resultado es una clasificación demasiado endeble, precisamente, por la falta de concreción de los términos que aplica como factores de liderazgo. Estos son:

- El hombre de Estado: arquitectos políticos, hombres de paz que resuelven los conflictos y oradores que inspiran a las masas en tiempos de crisis.
- Los demagogos, que manipulan a los ciudadanos con fines partidistas e interesados.
- Los políticos corrientes, que sin hacer gran daño a la nación pero sin volcarse excesivamente en hacer el bien, centran sus esfuerzos, por encima de todo, en ser reelegidos.
- Los ciudadanos líderes, que sin pertenecer a ningún cargo público vuelcan sus esfuerzos en mejorar la política de un país, alcanzando una influencia significativa en la política de la nación.

Entre los estudios sobre las características del liderazgo presidencial, destaca el sobresaliente trabajo elaborado por Greenstein en *The Presidential Difference*. En su estudio, que no llega a ser una clasificación de puntos basados en la moral, sin embargo, permite la aplicación de criterios y acciones morales. En el capítulo "Lessons from the Modern Presidency" enumera las características propias del liderazgo presidencial. Según Greenstein, las cualidades más destacadas en un presidente se concretan en seis:

- a) *Eficacia como comunicador*, debido a la importancia que tiene la capacidad de hablar en público con claridad para transmitir correctamente el mensaje. Sobre todo, desde la aparición de los medios de comunicación, que como la radio y la televisión difunden con rapidez las alocuciones de los protagonistas y permiten alcanzar a un gran número de oyentes que juzgan en el momento la facilidad para comprender o no el mensaje que se les dirige. Greenstein afirma que para la dimensión pública que tiene el cargo presidencial, los máximos representantes públicos han estado lejos de ser eficientes comunicadores. Las excepciones dentro de la política norteamericana son Franklin Delano Roosevelt, John F. Kennedy y Ronald Reagan. Sin duda alguna, ninguno de estos tres presidentes fueron grandes oradores al inicio de sus carreras políticas pero la elocuencia con la que se caracterizan sus discursos la adquirieron en parte fruto del esfuerzo y la experiencia. Roosevelt se caracterizaba, según apreció su esposa Eleanor Roosevelt la primera vez que escuchó un discurso suyo en 1910, por hacer pausas muy largas y ser dueño de una

forma de hablar muy lenta. Kennedy tuvo que superar su timidez y modestia que, obviamente, suponían grandes obstáculos para mostrarse convincente en público antes de que se convirtiera en un buen orador. Y Reagan, a pesar de proceder del mundo de la interpretación, tuvo que corregir su forma de dirigirse al público adaptándose al tono propio de los discursos políticos.

- b) *Capacidad organizativa*, que, sin duda alguna, es una cualidad clave. Por esta razón, se aprecia que un presidente, para ejercer correctamente su liderazgo, debe esmerarse en gran medida en su capacidad para forjar un equipo de asesores y ayudantes cuyas funciones estén perfectamente definidas. Evitar las redundancias y el solapamiento de actividades entre distintos cargos ayudan a incrementar la motivación del grupo, al tiempo que crece el desempeño del trabajo en equipo. Al mismo tiempo, la confianza en el grupo por parte del presidente debe ser plena. Hasta el punto de que una característica importante que demuestra el grado de delegación de tareas del jefe del ejecutivo en su equipo, se puede concretar en el grado de libertad con que sus subordinados opinan de los asuntos presidenciales. Es decir, el presidente debe “minimizar la tendencia de los empleados a decirle a su jefe lo que sienten que él quiere escuchar” (Greenstein 2000: 218). Según Greenstein, existe un indicador que determina el grado de éxito de la capacidad organizativa de un presidente. Este se reduce a la forma en que es recordado por los miembros de su gabinete y el resto del personal que trabaja para él.

Los métodos organizativos de cada presidente pueden diferir mucho unos de otros pero la repercusión de la capacidad organizativa en el grado de satisfacción de los empleados debe ser común. Es decir, debe conducir al mismo punto si todos los presidentes aspiran a ser bien recordados por su liderazgo. Greenstein recoge en su libro una entrevista concedida en el año 1967 a Eisenhower, cuyo recuerdo entre el personal que trabajaba para él fue muy positivo, en la que opinaba a propósito de la capacidad organizativa:

“Eso (la capacidad organizativa) es reunir a todos los responsables con sus diferentes opiniones frente a ti y escucharles debatir entre ellos. Yo no creo en traerles de uno en uno cada vez, y luego estar más impresionado por la idea más reciente que has escuchado en lugar de por las primeras. Tú debes conseguir hombres valientes y con coraje de sólidas opiniones y dejarles debatir entre ellos” (Greenstein 2000: 218).

- c) *Habilidad política*. Greenstein menciona los escritos de Neustadt (recogidos en *Presidential Power and the Modern Presidents. The Politics of Leadership from Roosevelt to Reagan*), que detallan los modos prácticos que un presidente debe adoptar para convencer al Congreso de sus propuestas. La Constitución de Estados Unidos le obliga a que cualquier ley que proceda del despacho presidencial debe ser autorizada por el Congreso. De esta forma, la conclusión a la que llega Neustadt en su libro es que “el presidente debe usar los poderes que se le otorgan con convicción para construir y mantener un apoyo público que establezca una reputación entre los legisladores (congresistas) como un experto, cualificado y resuelto político” (Greenstein 2000: 219). Greenstein afirma que Lyndon B. Johnson siguió los métodos propuestos en las páginas de *Presidential Power* cuando, ante el asesinato de Kennedy, se armó de valor para recabar apoyos a una política nacional de salidas. Johnson exhibió su habilidad política manteniendo al Congreso en sesión hasta la Navidad¹⁷, con objeto de sacar adelante la primera acción legislativa de su Administración. Con el apoyo público a su favor los congresistas no tuvieron más remedio que ratificar la ley si no querían salir mal parados ante los ciudadanos del país.
- d) *Visión*, en cuanto don de inspirar a la sociedad la promesa de un futuro lleno de esperanza. Tal y como lo entiende Greenstein, la visión “se refiere a la preocupación por el contenido de las políticas, a la capacidad para evaluar su viabilidad y a la posesión de una colección de objetivos potenciales” (Greenstein 2000: 220), en los cuales se pretenden aplicar dichas políticas para conseguir unos resultados deseados. En base a lo que se entiende por visión, Greenstein aduce que no podrían existir unos ejemplos más antagónicos como los que protagonizan George H.W. Bush y George W. Bush hijo, durante sus respectivos mandatos. En el caso del padre, su mandato y su capacidad para liderar estuvieron condicionados “por políticas interiores inconsistentes de consecuencias imprevistas, que dieron la imagen de que sus decisiones iban a la deriva” (Greenstein 2000: 220), todo lo cual se tradujo en una carencia de visión. En el caso de Bush, hijo, su visión política le llevó a no calcular correctamente las consecuencias que tendría la invasión de Irak, cuando a la rápida incursión en el territorio árabe, que colmó sus expectativas y, por

¹⁷ El asesinato de John Fitzgerald Kennedy aconteció en Dallas, el 22 de noviembre de 1963: Johnson contó con un estrecho margen de pocas semanas para afianzar su posición ante el Congreso antes de fin de año.

lo tanto, su visión, le siguió una interminable guerra de guerrillas que fue incapaz de predecir y a la que Estados Unidos acabó sucumbiendo. Como asegura Delgado:

“La visión política es la clave del verdadero liderazgo. Con ella, los líderes ofrecen a los ciudadanos un objetivo común con el que pueden identificarse sin reservas... Es el resultado de la combinación de la ideología política, de la biografía personal y del momento o contexto histórico nacional e internacional” (Delgado 2004: 23).

- e) *Estilo cognitivo*, rasgo directamente relacionado con el conocimiento profundo que el jefe del ejecutivo debe poseer de los múltiples asuntos que trata. Jimmy Carter, por ejemplo, tenía por costumbre analizar por separado las partes de un problema con el fin de asociar soluciones concretas a cada una de las divisiones del conflicto. Este estilo, como afirma Greenstein, le facilitó encontrar soluciones en determinados momentos importantes de su mandato pero, al mismo tiempo, no ayudaba a transmitir a su Administración una dirección política concreta. Esta forma de actuar contrastaba con la que ponía en práctica Eisenhower, que analizaba el núcleo o el corazón del problema dejando fuera las partes menos importantes del mismo. El objetivo era conocer la raíz del problema a partir de la cual se habían ido añadiendo el resto de conflictos y, de esta forma, dar una solución a toda la cuestión.

Greenstein afirma que el caso de Bill Clinton es muy particular porque poseía una formidable habilidad para absorber y procesar ideas e información pero su mente era más sintética que analítica. De esta manera, esta cualidad le llevaba a resumir la naturaleza de cada problema por muy pequeño que fuese, lo que se traducía en la sustitución de un análisis profundo de los conflictos por un análisis simple, dada la cantidad de información que era capaz de retener.

- f) *Inteligencia emocional*, característica fundamental que consiste en la clarividencia mental necesaria en momentos de máxima tensión. Se reduce al control de las emociones. Según Greenstein, cuatro de los doce presidentes modernos eran realmente capaces de mantener alejado el factor emocional cuando llegaba el momento de tomar alguna decisión importante: Eisenhower, Ford, Bush padre y Bush hijo. Otros cuatro tenían un trasfondo emocional pero no lo bastante significativo como para interferir en su liderazgo: Roosevelt, Truman, Kennedy y Reagan. Los cuatro presidentes

restantes fueron más proclives a dejarse interferir en sus decisiones por emociones que eran incapaces de controlar: Johnson, Nixon, Carter y Clinton. Entre ellos, Nixon fue sin duda el presidente emocionalmente más influenciado, “su ira y desconfianza eran de proporciones shakespearianas. Él, más que ningún otro presidente, resume la clásica noción de un héroe trágico que es derrotado por los mismos atributos que le llevaron al éxito” (Greenstein 2000: 222).

5.3. Conclusiones

La indagación sobre el verdadero significado del liderazgo presidencial y las características que lo componen confluyen en un punto que posibilita establecer dos criterios finales, que resumen el alcance de las acciones de un verdadero líder político: por un lado, la facilidad con la que sea capaz de transmitir a la ciudadanía su mensaje y las acciones que realiza para que ésta comprenda los motivos que le llevan a tomar una determinada decisión. Y, por otro lado, el profundo y sincero conocimiento de sí mismo y de sus propias capacidades que le permitan estar a la altura de las circunstancias que exige el liderazgo presidencial. A su vez, esta circunstancia le debería impulsar a la realización de acciones correctas para el bien público con el menor riesgo posible hacia su mandato. Es decir, lo que podría denominarse como personalidad en cuanto, conjunto de cualidades que lo distinguen de otros individuos.

Para lograr estos dos objetivos resulta clave la confianza que el presidente debe tener hacia el equipo de asesores que trabaja para él y la capacidad de delegación de tareas que demuestre poseer para mantener motivado al grupo de personas que ha constituido libremente. El asesoramiento mejorará, además, si el presidente solicita la opinión de todos ellos y sabe escucharlos.

6.

Representación audiovisual de la figura del presidente de Estados Unidos

Los vínculos entre el presidente de los Estados Unidos y la industria cinematográfica de su país han existido desde la invención del cinematógrafo. En algunas ocasiones, a partir de películas con un claro sentido crítico y en otras con retratos más favorables hacia su figura o, simplemente, descriptivas de unos hechos históricos concretos, si están inspiradas en circunstancias reales. De lo que no cabe ninguna duda, es que las recreaciones correspondientes que se han realizado en el audiovisual del máximo mandatario estadounidense, casi siempre, se han producido de forma paralela a un momento histórico determinado con el que se puede establecer alguna semejanza a partir de los conflictos tratados en la película. Con independencia de que el argumento esté ambientado a finales del siglo XVIII, momento de la fundación de los Estados Unidos o durante el siglo XIX.

Así, la realidad de la Guerra de la Independencia, la Guerra de Secesión, la I Guerra Mundial, la II Guerra Mundial, los tiempos de la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam, la paranoia y las conspiraciones que recorrieron gran parte de la década de los 70, etc... constituyen distintos periodos que definen la historia norteamericana, de los que han surgido multitud de películas presidenciales que intentaron reflejar ese momento preciso por el que atravesaba la nación o de comparar esos instantes que se narran en la película con algún conflicto contemporáneo a la producción de la película. Como aseguraba Bernardo Bertolucci, “cada película es un documental, incluyendo las de ficción, donde cada una lleva dentro de sí una crónica de archivo del periodo en el cual fue realizada” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 8).

De todo ello se deduce que el comportamiento con el que se ha retratado la figura audiovisual de los presidentes ha marcado indefectiblemente la recepción del público de cada época y ha sellado en la memoria colectiva la forma en que cada mandatario encaró los problemas y las crisis que surgieron durante su gobierno. Por esta razón, “a este respecto, un estudio del carácter presidencial en el imaginario fílmico quizás ayude a comprender mejor la difusión de una cierta imagen de la presidencia norteamericana en un momento particular” (*Ibidem*).

En el presente capítulo se analizarán las relaciones existentes entre ficción audiovisual y realidad en torno a la figura del presidente de Estados Unidos como personaje. Si los dos anteriores capítulos se han dedicado respectivamente a la exposición de los indicadores de temperamento presidencial y de liderazgo político, en el presente se aplicarán estas categorías al del análisis de la figura del presidente de Estados Unidos en la ficción. En este sentido, resultará clave incidir en el momento histórico en que se ha producido una determinada película, telefilme o serie de televisión porque convertirá los problemas y logros de esa época en trasuntos del argumento cinematográfico o televisivo, muchas veces magnificándolos, pero siempre dando como resultado una lectura que podría interpretarse de dos formas:

- realista, es decir, como fiel reflejo de la misma, de tal forma, que con la película se intenta subrayar los aciertos o los fracasos de una Administración presidencial determinada.
- idealizada, cuando el argumento pretende aportar una visión sobre cómo deberían ser las cosas en la política estadounidense.

En este sentido, Scott asegura en su artículo *Transition: The Making of Screen Presidents* que “en general hay que diferenciar entre dos tipos de retratos presidenciales en Hollywood: la presentación biográfica como realidad y la recreación ficticia como amalgama idealizada” (Scott 2011: 31). Normalmente, las películas que se encuentran en el segundo apartado surgen, en la mayor parte de los casos, como propuestas optimistas que critican, si fuera el caso, de manera indirecta –nunca explícitamente, como sí lo hacen las películas del primer grupo– algún procedimiento político existente en la realidad. También pueden construir homenajes idealizados a determinadas figuras presidenciales estadounidenses cuyo prestigio requiere, el correspondiente reconocimiento audiovisual.

Sin embargo, existen ocasiones en que la ficción se adelanta a la realidad y esta es la que se transforma en espejo de lo que se muestra en las películas o en las series de televisión. Así lo relata también Scott en su libro *American Politics in Hollywood Films* cuando se refiere a las elecciones primarias del Partido Demócrata estadounidense de 2008 y a la pugna entre Barack Obama y Hillary Clinton. Scott menciona dichas elecciones remitiéndose a este instante como “algo parecido a ser golpeado por una ola de *deja-vu* sobre la batalla que estaban manteniendo. En esta elección hubo algo que resultaba muy familiar. ¿No hemos visto nosotros esta campaña en algún sitio antes?” (Scott 2011: 1). La conclusión a la que llega el autor tras mencionar algunos sucesos históricos similares ocurridos en la realidad a los de las primarias demócratas de 2008, es que a lo que de verdad le recordaba la pelea dialéctica mantenida entre Obama y Clinton era a una ficción del momento. En concreto, la circunstancia más parecida con la que se podía comparar el imparable ascenso de Obama dentro del Partido Demócrata es con la figura ficticia de Matt Santos en la serie de televisión *El Ala Oeste de la Casa Blanca*, que en la séptima temporada se convierte en el primer candidato demócrata de origen hispano y, posteriormente, en el primer presidente procedente de una minoría étnica socialmente infravalorada. El origen racial y la inexperiencia de Santos podrían asociarse a la del gobernador Obama, hasta el punto de que ambos terminarían imponiéndose a la mayor experiencia y pragmatismo de sus contrincantes con dosis de idealismo y sentido común.

Sin embargo, lo que parece una coincidencia entre el arte y la vida, no lo es tanto si se conoce que Elie Attie, escritor de los discursos de Al Gore en el año 2000, también es uno de los escritores y productores de *El ala oeste de la Casa Blanca*, según asevera Freedland en un artículo publicado en el periódico *The Guardian*. En 2004, Attie se sintió fascinado por el discurso que emitió un joven Obama en la convención demócrata en la que terminaría triunfando John Kerry como candidato a las presidenciales. Desde ese momento, el escritor de discursos se empeñó en conocer en profundidad a Obama, e investigó sobre su procedencia e inspiración política a través de su principal asesor, David Axelrod. Attie ideó la creación del personaje de Santos para sustituir a Bartlet al frente del Partido Demócrata y su parecido con Obama en lo que se refiere, no solo al origen racial, sino al trasfondo vital y a las ideas políticas es enormemente semejante. Incluso, como afirma Freedland, la construcción del personaje

de Santos se inspira también en cuanto a tono, estilo y retórica en el propio Obama¹⁸.

Este ejemplo tomado de la actividad política reciente pone de manifiesto, que la realidad sirve constantemente las herramientas que con posterioridad se reflejarán en la ficción. En este sentido, aquello que se refiere al temperamento y al liderazgo de los políticos no permanece ajeno a este patrón: primero realidad, después ficción. Por lo tanto, se podrá establecer una clasificación de presidentes, ya sean reales o ficticios, como personajes de ficción basada en la clasificación de temperamentos presidenciales y en las características que componen el liderazgo de un presidente estudiadas en los capítulos precedentes.

Los vínculos inseparables entre la realidad y la ficción ya fueron establecidos en el siglo IV a.C. por Aristóteles en el primer libro de análisis dramático conocido, la *Poética*:

“En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel” (Aristóteles 2011b, 1448b: 41).

Así, el arte se convierte en una expresión de la realidad tamizada por la visión de un artista.

Otro tipo de imitaciones que se dan entre la ficción política y la realidad del mismo género se pueden leer en el libro *Hollywood Goes to Washington*, escrito por Michael Coyne, que hace un recorrido por las distintas películas de tipo político que se han estrenado por algún motivo en una época concreta de la historia reciente de Estados Unidos. En este caso, el autor no establece el paralelismo entre la realidad y la ficción, relacionándolas con la personalidad de un político o presidente concretos, como en el ejemplo propuesto por Scott, sino que analiza cuál es el estado de la sociedad bajo un determinado mandato presidencial para que se produzca un determinado tipo de películas. De esta forma, Coyne establece

¹⁸ La última temporada de la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca* se emitió entre el 25 de septiembre de 2005 y el 14 de mayo de 2006, dos años antes de que comenzara la carrera de Barack Obama hacia la Casa Blanca.

seis periodos reales desde la aparición del cine sonoro¹⁹, que reflejan la proliferación de las películas sobre presidentes de Estados Unidos, que recogen el sentir de la sociedad norteamericana. En cada uno de ellos establece una determinada tendencia a producir películas de contenido político que, a su vez, tratan de influir en la sociedad:

- a) La *fase idealista*, protagonizada mayormente por la presidencia de Frank Delano Roosevelt, donde predominaron títulos que sintonizaron con la dura realidad social del momento que a la vez trataban de insuflar esperanza en el maltrecho espíritu de la sociedad norteamericana recurriendo a argumentos idealizados. Entre dichos títulos destacan: *Abraham Lincoln* (David. W. Griffith, 1930), *Washington Merry-Go-Round* (James Cruce, 1932), *El despertar de una nación* (*Gabriel Over the White House*, Gregory La Cava, 1933), *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939), *Lincoln en Illinois* (*Abe Lincoln in Illinois*, John Cromwell, 1940), *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941) y *El político* (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949).

- b) La *fase pragmática*, caracterizada por un fuerte liberalismo que abarcó los mandatos de John Fitzgerald Kennedy y Lyndon B. Johnson, justo hasta que la guerra de Vietnam se convierte en un problema a inicios de su segunda legislatura, en 1968. Durante esta época las películas se inclinaron, en muchos casos, por mostrar cómo funcionaba el sistema político norteamericano. Incluso, resaltando las vulnerabilidades de dicho sistema. Entre las películas producidas en esta fase destacan, *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962), *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, 1962), *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964), *El mejor hombre* (*The Best Man*, Franklin Schaffner, 1964), *Punto límite* (*Fail*

¹⁹ Según Michael Coyne no fue hasta “principios de la década de los 30 que las películas de género político norteamericanas constituyeron una parte importante de las producciones de Hollywood. El género ha sido más cualitativamente significativo que cuantitativamente abundante, pero ha servido como un espejo constante e imperceptiblemente penetrante de la sociedad norteamericana del siglo XX y los primeros años del siglo XIX, reflejando sus ideales, aspiraciones, crisis, confusiones y decepciones de la nación más rica, más poderosa y más tecnológicamente sofisticada de la historia” (Coyne 2008: 19).

safe, Sidney Lumet, 1964) y *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964).

- c) La *fase paranoica*, que se extiende desde que la interminable guerra de Vietnam empieza a soliviantar a la sociedad estadounidense, aproximadamente, en 1968 y tiene su prolongación durante todo el tiempo que el caso Watergate ocupa las portadas de los periódicos, en especial la del *Washington Post*, hasta las consecuencias que se derivaron de ambas circunstancias durante el gobierno de Richard Nixon. Las películas de este periodo se caracterizaron por mostrar la pérdida de fe de los norteamericanos en su sistema político y democrático. También incidieron en destacar la desorientación moral y el clima de inseguridad que reinó durante esta época y que se estaba palpando en la realidad. Fruto de la misma se produjeron algunas de las siguientes películas políticas, *Nashville* (Robert Altman, 1970), *Acción ejecutiva (Executive Action)*, David Miller, 1973), *El último testigo (The Parallax View)*, Alan J. Pakula, 1974), *Los tres días del Cóndor (Three Days of the Condor)*, Sydney Pollack, 1975), *Todos los hombres del presidente (All the President's Men)*, Alan J. Pakula, 1976) y *Alerta: misiles (Twilight's Last Gleaming)*, Robert Aldrich, 1977).
- d) La *fase nostálgica*, se prolongó durante los años de Ronald Reagan, George H. W. Bush y los primeros años de Bill Clinton. En ella se intentó recuperar y se consiguió, sobre todo durante el primer mandato de Clinton, el espíritu de Roosevelt, Truman y Kennedy. Si bien es cierto que algunas de las películas de contenido político que predominaron durante esta fase consistieron en críticas abiertas sobre las intervenciones norteamericanas en otros lugares del mundo, como por ejemplo, *Desaparecido (Missing)*, Costa-Gravas, 1982) y *Salvador* (Oliver Stone, 1986) y, también, sobre problemas localizados en el interior del país, como *Matewan* (John Sayles, 1987) y la miniserie de televisión *Watergate, el escándalo (The Final Days)*, Richard Pearce, 1989), todas ellas fueron producidas antes de la era iniciada por Bill Clinton. Sin embargo, hay que resaltar que de forma paralela se llevó a cabo una

producción cinematográfica mucho mayor que trató de resaltar los tiempos políticos que reflejaba la realidad, que intentaba superar el cinismo y la ambigüedad moral de la época anterior recuperando los valores intrínsecamente norteamericanos. Así surgieron miniseries para la televisión como *Kennedy* (Jim Goddard, 1983), *George Washington* (Buzz Kulik, 1984), *George Washington II: the Forging of a Nation* (William A. Graham, 1986), *Azules y grises* (*The Blue and the Gray*, Andrew V. McLaglen, 1982) y *Norte y Sur* (*North and South*, Richard T. Heffron, 1985 y 1986) y películas como *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Dave, presidente por un día* (*Dave*, Ivan Reitman, 1993), *El presidente y Miss Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995) y *Mis queridos compatriotas* (*My Fellow Americans*, Peter Segal, 1996), que intentaban recuperar la fe en la nación.

- e) La *fase esquizofrénica*, en la que dicha sensación de la sociedad norteamericana se refleja en las películas con contenido político realizadas a partir del terrible atentado de Oklahoma que se produjo el 19 de abril de 1995, a mitad de la primera legislatura de Bill Clinton, y en el que murieron ciento sesenta y ocho personas y hubo más de quinientos heridos. A esto, se sumó el escándalo sexual provocado por el mismo presidente Clinton en 1998 que ayudó a sedimentar la incertidumbre y la ansiedad que el pueblo norteamericano ya había adquirido del atentado anterior. El contenido político se mezcló en muchos casos con historias donde prevalecían otro tipo de géneros, principalmente de acción, que dejaban claro la vulnerabilidad del país ante ataques externos. Sin embargo, las películas pertenecientes al género dramático siguieron observando al enemigo desde dentro de las instituciones, como consecuencia del escándalo Lewinsky. De esta forma, surgieron películas como *Nixon* (Oliver Stone, 1995), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Mars Attacks* (Tim Burton, 1996), *Poder absoluto* (*Absolute Power*, Clint Eastwood, 1997), *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *La cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1998), *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998), *Bulworth* (Warren Beatty, 1998), *Arlington Road* (Mark Pellington, 1999) y *Trece días* (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, 2000). Todas ellas

son fiel reflejo de los tiempos que retratan. Sin embargo, una película que incluye contenido político como *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), y, sobre todo, la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca*, que estrena su primera temporada en 1999, se escapan del molde establecido por el resto de producciones audiovisuales de esta época.

- f) Finalmente, la *fase apocalíptica*, que comienza durante el gobierno de George W. Bush. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas, la invasión de Iraq y la nueva ley de seguridad ciudadana (Patriot Act), que suprime el derecho a la privacidad de las personas a cambio de una mayor seguridad contra el terrorismo, son los acontecimientos que reflejan esta nueva fase. Entre algunos de los títulos que predominan con una fuerte carga política y que, por lo tanto, se alinean con el sentir social son: la serie de televisión *24* (Robert Cochran y Joel Surnow, 2001-2010), los documentales (*Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) y *Fahrenheit 9/11* (Michel Moore, 2004) y las películas *Pánico nuclear* (*The Sum of All Fears*, Phil A. Robinson, 2002), *El asesinato de Richard Nixon* (*The Assassination of Richard Nixon*, Niel Mueller, 2004), *Silver city* (John Sayles, 2004), *El día de mañana* (*The Day after Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004), *Buenas noches y buena suerte* (*Good Night and Good Luck*, George Clooney, 2005), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *Los Simpsons. La película* (*The Simpsons Movie*, David Silverman, 2007), *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), *En el punto de mira* (*Vantage Point*, Pete Travis, 2008), *El desafío. Frost contra Nixon* (*Frost/Nixon*, Ron Howard, 2008) y *W* (Oliver Stone, 2008).

Todavía es pronto para analizar la perspectiva política en los filmes estrenados a partir del año 2009, cuando Barack Obama llega a la Casa Blanca. Puede aducirse, sin embargo, que el número de producciones audiovisuales relacionadas con la política y con el presidente de Estados Unidos durante el periodo de 2001 a 2008 se han reducido considerablemente. Como aseguran los profesores Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla en su artículo, el mismo año en que Obama llega al

poder se estrena la película *2012* (Roland Emmerich, 2009), el enésimo filme de catástrofes del director alemán, que tiene la peculiaridad de incluir una visión positiva del presidente de Estados Unidos por primera vez en muchos años. El nuevo rumbo que parece tomar las decisiones realizadas en la Casa Blanca ha podido devolver algo de esperanza a la dividida sociedad norteamericana y Hollywood, como siempre, se ha puesto a la cabeza de los nuevos tiempos. En este sentido, el artículo *Recovery of the US president carácter in Hollywood Film During Barack Obama's Term* realizado por los mismos autores, asegura la recuperación del papel que el presidente de Estados Unidos desempeña en el audiovisual durante las dos legislaturas de Obama. En este sentido, se vuelve a establecer un paralelismo entre el periodo por el que transcurre la realidad política estadounidense y el modo en que los síntomas que emanan de dicha realidad se reflejan en la ficción. En esta línea Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla aseguran que:

“La campaña mediática que le llevó a él [Obama] a la Casa Blanca dibujó un paralelismo entre la trayectoria del candidato demócrata y el advenimiento de Franklin D. Roosevelt para la presidencia en 1932, porque las similitudes del contexto crítico entre los dos momentos históricos viene marcada por la necesidad de cambio y la regeneración en política interior y exterior. Las producciones de Hollywood han participado también de este giro político, recuperando la imagen presidencial después del retrato negativo dibujado durante la Administración Bush-Cheney. Mientras Obama ha inspirado un regreso a la gran pantalla de la visión épica de la presidencia” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2016: 1).

Sin embargo, es preciso reseñar dos series de televisión que se desmarcan de la corriente optimista promovida por la nueva presidencia: *Los Kennedy* (*The Kennedys*, Jon Cassar, 2010), más moderada respecto a la visión idealista de Kennedy de lo que el cine y la televisión venían mostrando hasta ahora, y *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-), que sugiere un punto de vista maquiavélico y pesimista de la política norteamericana. Como se anticipó en la introducción del presente estudio, no se va a tener en cuenta esta nueva fase analizada por Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla, complementaria al estudio iniciado por Coyne, porque se inicia en un año al que no llega la producción de *El ala oeste de la Casa Blanca* y, por lo tanto, queda fuera de su área de influencia. Con mayor motivo, el análisis de las cuatro primeras temporadas, que se extiende hasta el año 2003, quedan fuera de la era Obama.

A continuación, las películas o series de televisión en las que se van a centrar los análisis del temperamento y los criterios de liderazgo político aplicadas a los personajes cinematográficos son aquellas que presentan la

figura del presidente de norteamericano como protagonista de la historia o, al menos, con un papel relevante en el argumento (ver anexo IV para comprobar otras producciones audiovisuales que se han realizado sobre el presidente norteamericano, que han quedado fuera del análisis por no cumplir las condiciones). El objetivo consiste en concretar la distinta configuración de la personalidad dramática que el arquetipo presidencial ha recibido a lo largo de la historia del cine y la televisión y los conflictos a los que se expone para que ambas características (temperamento y liderazgo) afloren de manera coherente en el devenir de cada narración. Al mismo tiempo, se observarán también las diferencias que pueden existir entre los distintos personajes dramáticos presidenciales, según las fases de producción de las películas que se han mostrado más arriba. También habría que distinguir entre películas o series de televisión que son biográficas y las que son protagonizadas por un presidente ficticio. Las producciones asociadas al primer caso, suelen hacer un repaso de los instantes más destacados de la vida de un presidente o pueden estar centradas en acontecimientos más concretos de su vida. En la segunda circunstancia, se impone la ficción tanto en la configuración de los personajes como en el argumento de la historia, sin disimular, en muchos casos, una inspiración realista aunque se traduzca en momentos presidenciales inventados.

A continuación, como ya se ha anticipado más arriba, se va a realizar un análisis de los arquetipos presidenciales estadounidenses, en base a las categorías fijadas en los dos capítulos anteriores. La metodología que se ha seguido estudia con detalle la figura del máximo mandatario en las producciones cinematográficas y televisivas cuando es protagonista de las mismas o su personaje tiene una importancia grande en el argumento. Se han dejado fuera, por lo tanto, producciones audiovisuales cuyo argumento aun centrado en el género de la política no cumple con esta premisa. De esta manera, filmes o series de televisión sobre senadores, congresistas y cualquier otro cargo menor de la política estadounidense estarán fuera del presente estudio. También quedarán al margen del análisis aquellas producciones protagonizadas por un futuro presidente pero cuyo argumento relate un periodo anterior de la vida de éste, es decir, cuando la trama no llegue a alcanzar los instantes en los que gobernó la nación, como por ejemplo, *Jefferson en París* (*Jefferson in Paris*, James Ivory, 1995), donde la historia se centra en el periodo en que Jefferson fue embajador estadounidense en la capital francesa antes de ser presidente de Estados Unidos. La razón que se ha argumentado es que las decisiones que se toman en un estrato de la política que no es el presidencial dificultarían posteriormente la comparación con Josiah Bartlet y los resultados podrían

inducir a errores. De igual modo, no se han tenido en consideración aquellos retratos audiovisuales en los que aparece el presidente, ya sea real o ficticio, pero su protagonismo en la historia es menor y se mantiene en segundo plano. Tampoco, se ha tenido en consideración el análisis del arquetipo presidencial de aquellas producciones audiovisuales que se han centrado en una campaña electoral bien de primarias o a la presidencia del país.

6.1. Temperamento y liderazgo del presidente de Estados Unidos en los argumentos audiovisuales: presidentes ficticios

Las películas en las que la figura del presidente ficticio de Estados Unidos tiene un desempeño en el argumento reseñable ejercen más influencia sobre las fases que se han enumerado en el epígrafe anterior que aquellas en las un presidente real desarrolla un papel más o menos importante. Por lo tanto, la tendencia predominante del comportamiento de los presidentes ficticios expresa más firmemente el sentir de la nación hacia lo que se espera de sus acciones y decisiones que lo que sugieren, en este sentido, las producciones audiovisuales inspiradas en presidentes reales.

La razón de esta circunstancia puede descansar sobre la base de lo que Scott afirma de que “la licencia artística nunca ha sido fácil. Cada una de las película biográficas presentan en su tratamiento del personaje principal [el presidente] argumentos para cuestionarlo y a menudo criticarlo precisamente porque se toman la libertad suficiente con respecto al documento histórico y la personalidad del mismo” (Scott 2011: 31). Por lo tanto, serán las películas protagonizadas por presidentes de ficción las que reflejen más fielmente el sentir político de la nación en una época concreta, a diferencia de aquellas protagonizadas por presidentes reales, donde lo normal es que su filmografía no esté circunscrita a un periodo concreto sino que, al contrario, recorra toda la historia del cine sin discriminar fases o periodos determinados. Así, las películas en las que aparecen George Washington o Abraham Lincoln, por ejemplo, no pertenecen exclusivamente a fases concretas sino que sus figuras han estado presentes en producciones audiovisuales que se han grabado en las distintas fases que se han citado anteriormente, desde la invención del cine sonoro e incluso, también, durante el cine mudo y, por supuesto, en la televisión. Como se verá a continuación, las películas estudiadas que han sido protagonizadas por presidentes ficticios se circunscriben exclusivamente a las fases propuestas por Coyne. Es decir, a aquellos periodos anteriores o contemporáneos a la producción de *El ala oeste de la Casa Blanca*.

Por lo tanto, se ha procedido a descomponer la figura del presidente ficticio analizando su comportamiento en algunas de las películas o series de televisión que mejor representan cada época. Antes de hacerlo se ha incluido un pequeño epígrafe que describe el momento real por el que atravesaba la nación con el objetivo de que se comprenda mejor el motivo de la producción audiovisual de cada periodo que, a la vez, sirva para entender debidamente el temperamento y el liderazgo ejercido por los presidentes ficticios en esas historias.

6.1.1. El arquetipo presidencial en la fase idealista (1930-1961)

El descalabro bursátil de 1929, como ya se describió en el tercer capítulo de la tesis, supuso la entrada de la sociedad norteamericana en una década de oscuridad. En los primeros años de la década de los 30 el paro alcanzó a la cuarta parte de la población activa y “las películas captaron el ánimo de una nación cuyo sistema político y económico fallaron. Un tema común de las mismas fue que la solución política y la salvación nacional recayeran en el liderazgo de decentes, honestos y francos ciudadanos guiados por el buen juicio y el patriotismo genuino” (Coyne 2008: 20). Como recuerdan González Fierro-Santos y Mena, durante esta fase el crimen organizado incrementaba su presencia y la tasa de delincuencia se hacía cada vez más elevada.

En 1932, miles de veteranos de la Primera Guerra Mundial se manifestaban en Washington exigiendo el pago de los bonos prometidos. Sus propuestas se rechazan por entender que estaban lideradas por células sindicales y comunistas. Además, las ideologías de corte totalitario que se estaban implantando en Europa comenzaban a encontrar eco en la sociedad y los medios de comunicación norteamericanos. Con este panorama, los ciudadanos estadounidenses buscarán refugio en el entretenimiento para mitigar los duros tiempos de la realidad que les ha tocado vivir y el cine volcará todos sus esfuerzos en dar esperanza a la población a partir de argumentos idealistas. Hasta tal punto fue así que “es posible interpretar las películas de corte político de 1932 como sentimentalmente proféticas por los votos que recibió Franklin D. Roosevelt en las elecciones a la presidencia en otoño de ese año” (Coyne 2008: 20). El New Deal que trajo consigo el nuevo presidente insufló esperanza en la maltrecha moral de la sociedad estadounidense y las películas “siguieron entregándose a los ideales de la libertad y la democracia” (Coyne 2008: 23).

Entre los presidentes que protagonizaron alguna película por aquellos años destaca, en concreto, la que supuso “la primera representación en cine de un presidente ficticio que fue en la película *El despertar de la nación* (*Gabriel over the White House*, Gregory La Cava, 1933)” (Coyne 2008: 87). Merece la pena, por este hecho, detenerse en su argumento para valorar esta primera construcción ficticia del personaje presidencial.

En este filme, el presidente de la nación Judson Hammond afirma, en la fiesta posterior a su juramento presidencial, que tiene serias dudas para cumplir las promesas realizadas durante la campaña electoral. Los primeros instantes de su mandato reflejan a un presidente incompetente, incapaz de ejercer el cargo con dignidad. Sin embargo, un accidente de tráfico le lleva a un coma profundo del que solo despierta cuando el ángel Gabriel, representado por una luz destellante, entra en la habitación. La actitud de Hammond se modifica completamente y empieza a dictar leyes y a realizar acciones van desde acabar con el crimen organizado hasta promover la paz mundial acordando con los mandatarios extranjeros la desaparición de todo el armamento militar. La ayuda a los más desfavorecidos de su país se encuentra, obviamente, entre sus principales preocupaciones.

El temperamento presidencial de Hammond evoluciona del inicial artesanal jugador al idealista guía porque las decisiones que acomete no están sustentadas por ningún argumento realista ni lógico y la película tampoco se preocupa de mostrarlo. El presidente de Estados Unidos es alguien taciturno y solitario que emprende la lucha por cambiar la sociedad sin solicitar el asesoramiento de nadie. Ni siquiera el Secretario de Estado, ni Pendola Molloy, la secretaria de Hammond, que son las personas más cercanas a él entienden la evolución del presidente. Sólo ella deduce que su cambio de actitud es fruto de un milagro debido a la intervención del Arcángel Gabriel.

La inesperada ayuda del cielo dota al presidente de unas dotes de liderazgo que antes del accidente no poseía. Por lo que Hammond pasa de ser un presidente incapaz de liderar la nación hacia la esperanza y el futuro a gozar de la mayor parte de las características que aseguran un buen liderazgo. Se convierte en un eficaz comunicador, un hombre con visión para solucionar los problemas que asolan a su país y a la humanidad entera, con inteligencia y control de las emociones a la hora de tomar decisiones. La inverosimilitud de la película simplifica hasta el máximo la política y proporciona al presidente la capacidad organizativa suficiente como para hacerlo todo por su cuenta, sin contar con nadie de su equipo de asesores. De la misma forma, Hammond carece de habilidad política debido a la

mirada tan ingenua y pueril que la película realiza de la política y que faculta al presidente a tomar decisiones directas e innegociables. En definitiva, es una mirada sobre la presidencia completamente idealista que reclama una solución a los problemas más graves de la sociedad del momento. En la tabla de Blondel, Hammond sería un ideólogo porque ha realizado profundos cambios de impacto grande. En la clasificación de Magstad, el protagonista de *El despertar de la nación* sería un hombre de Estado.

6.1.2. El arquetipo presidencial en la fase pragmática (1961-1968)

Durante la época que Coyne denomina pragmática, que se extiende a lo largo de los mandatos de John Fitzgerald Kennedy y Lyndon B. Johnson, y en concreto entre los años 1962 y 1964 proliferaron repentinamente cuatro películas de fuerte contenido político en las que el personaje del presidente de la nación tuvo un papel importante dentro de cada una de las producciones: *Tempestad sobre Washington*, *Siete días de mayo*, *Punto límite*, y *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*. Además, no es casualidad que todas ellas tengan en común, más allá de las fechas de producción, la ambientación de sus tramas en pleno auge de la Guerra Fría y la amenaza comunista proveniente de la antigua Unión Soviética, tan temida por los norteamericanos en aquellos momentos. También pertenecen a esta fase dos películas muy interesantes pero que al no estar protagonizadas por el presidente de Estados Unidos o tener un papel poco relevante quedan fuera del presente análisis: *El mensajero del miedo* y *El mejor hombre*.

La crisis de los misiles de Cuba en octubre de 1962, cuando la Unión Soviética transportó y construyó en Cuba lanzaderas de misiles nucleares a unos pocos kilómetros de Estados Unidos, desencadenó el mayor conflicto de la Guerra Fría y propició entre la población estadounidense la aparición del verdadero temor a una guerra de consecuencias catastróficas para la humanidad. Esta fue una de las razones de que la amenaza nuclear se convirtiera en el argumento principal de las tres películas cuya producción fue posterior a 1962: *Siete días de mayo*, *Punto límite* y *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*. La otra película, *Tempestad sobre Washington*, centra su argumento en lo estrictamente político pero parte de la base del miedo que Estados Unidos siempre tuvo a la intromisión en su sistema político de alguien relacionado con el comunismo o, al menos tolerante, con dicha ideología. En cualquier caso, denominar a esta fase como pragmática se debe principalmente a las decisiones que se toman durante la misma para atajar las diferentes crisis que se producen entre las dos

potencias y que, además, suponen, en las películas citadas, una extrapolación de la realidad.

En *Tempestad sobre Washington*, el conflicto de la película se produce cuando el presidente (Franchot Tone), a quien no se adjudica ningún nombre pero que “está claramente basado en Franklin D. Rossevelt” (Coyne 2008: 125), nombra como el próximo Secretario de Estado al liberal Robert Lonffingwell. Éste es un hombre inteligente y honesto que, sin embargo, se va a granjear muchos enemigos a raíz de su nominación. La razón es que en el pasado, cuando era profesor de la Universidad de Illinois, perteneció a una célula del partido comunista en Chicago. La película, dirigida por Otto Preminger, fue la primera en mostrar con eficacia, minuciosidad y complejidad cómo funciona la Constitución en el sistema político norteamericano. Los nombramientos presidenciales, los comités de investigación que se constituyen para velar por la democracia, las negociaciones que se refieren a las cesiones de los votos entre los senadores para confirmar o no la apuesta, muchas veces, personal de un presidente y, finalmente, la forma en que se desarrolla la propia votación en el Senado. Todos estos elementos se detallan con el estilo expositivo y distante tan característico de Preminger. Su particular puesta en escena describe unos hechos donde destaca el esfuerzo por ser lo más fiel posible a la realidad, alejándose de los efectismos y subrayados innecesarios que siempre ayudan a dramatizar en exceso los conflictos y facilitan la atención del espectador.

Preminger y con el guionista Wendell Mayes dibujan un presidente muy liberal que llega a rechazar, incluso, la dimisión de Lonffingwell cuando éste le asegura que ha mentado ante el comité que lo investiga al negar los hechos de los que le acusan para no perder la confianza del presidente. También es digno de reseñar que el presidente realiza la nominación sin consultar con sus asesores, ejecutando una decisión unilateral, a pesar de que conoce las advertencias con que los miembros de su gabinete se opondrán a la nominación. Sin embargo, la oposición al nombramiento de los miembros de su Administración no significa que éstos no cumplan con fidelidad y profesionalidad la orden presidencial. Es más, a pesar de las desavenencias la admiración que sienten hacia el presidente dice mucho de la capacidad de liderazgo que ejerce entre su personal. Esta capacidad queda patente en dos escenas de la película que definen a la perfección la firmeza del presidente.

En una de ellas, el presidente, que se está jugando su prestigio y el del país con el nombramiento, se entrevista con el joven presidente del comité

constituido, Brigham Anderson, porque éste en la responsabilidad que siente por el correcto ejercicio de su deber ha descubierto que Lonffingwell cometió perjurio al intentar ocultar sus coqueteos con el comunismo. El presidente conocedor de esta causa, le hace ver al joven senador que en política nada es perfecto y que no puede dudarse del mayor bien que obtendrá el país si su nominado es confirmado por el Senado, frente al mal que ha supuesto la equivocación del propio Lonffingwell cuando mintió al comité tratando de ocultar su antigua relación con el comunismo. El presidente disculpa el desacierto de Lonffingwell porque confía en su buen hacer político. Ante el idealismo del joven senador que no cede a la manipulación, el presidente iniciará una campaña para desacreditar a Anderson al frente del comité.

En la segunda de las escenas el presidente conversa con el vicepresidente y su hombre de máxima confianza, el senador de la mayoría, y les hace partícipes de sus inquietudes más íntimas respecto a la dificultad que supone gobernar una nación. De hecho, cuando el vicepresidente abandona la conversación, el presidente confiesa al senador que cuando él muera, lo cual podría suceder en cualquier momento porque padece una enfermedad terminal, Lonffingwell es el único preparado para continuar su política con la firmeza y autoridad que él ha venido desarrollando. Al final de la escena, el senador de la mayoría subraya su admiración por el presidente otorgándole un lugar entre los mejores que han gobernado la nación.

Según los temperamentos estudiados el presidente de *Tempestad sobre Washington*, dominado por un sentido pragmático del deber donde los valores morales no ostentan un lugar privilegiado en su escala de valores, el trata directo y escueto que mantiene con la prensa y, por encima de todo, el nombramiento unilateral de Lonffingwell, sin previa consulta a nadie de su administración y el ocultamiento de un delito grave de su nominado, le convierten en un político artesano director. El único objetivo que guía al presidente, conocedor de la complejidad de su cargo, es que Lonffingwell es el político mejor preparado para convertirse en el siguiente presidente del país.

En cuanto a los criterios de liderazgo que se han estudiado, el presidente de esta película se caracterizaría por ser un eficaz comunicador, poseer una gran capacidad organizativa que genera confianza entre sus más cercanos colaboradores, aún cuando estos no coincidan con sus decisiones. También demuestra una gran visión para vislumbrar el futuro del país en

manos de Lonffingwell, que interpretado por Henry Fonda²⁰ lleva al espectador a sentir empatía por las razones del presidente. La inteligencia emocional lleva al presidente a controlar sus estados de ánimo y a no dejarse influir por ellos, a pesar de las múltiples trabas a las que debe enfrentarse con el nombramiento que ha realizado. Del mismo modo, demuestra que goza de cierta habilidad política, como se observa en su capacidad para seguir reuniendo votos para asegurar el nombramiento, a pesar de todos los problemas a los que ha tenido que enfrentarse. Su estilo cognitivo tiende a eliminar las capas de conflictos añadidos y acudir a la raíz del problema, en este caso, la elección del candidato propuesto por él mismo, como Secretario de Estado. Al final de la película, la comunicación al presidente del Senado (el vicepresidente del país) del fallecimiento del presidente antes de que este llegara a emitir su voto para deshacer el empate que había en el Senado para designar a Lonffingwell como Secretario de Estado, lleva al vicepresidente a detener la votación porque, como presidente, él propondrá otro candidato. Sin embargo, las intenciones de Preminger se han cumplido y los mecanismos de la política norteamericana han quedado perfectamente expuestos en la narración.

Entre las películas que tienen en común la amenaza nuclear, *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*, sin duda alguna, es la más controvertida. En esta comedia negra, el director Stanley Kubrick ridiculiza todo aquello que tiene que ver con la amenaza nuclear, “lo absurdo entre la derecha y la izquierda, las ideologías capitalista y comunista, no ha sido traído de mejor forma y en términos tan hilarantes por ninguna película que la de Kubrick, *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*” (Scott 2011: 135). En ella, satiriza el poder militar y la política estadounidense y, sobre todo, a su máximo representante. El argumento de la película narra el acceso de locura de uno de los generales más destacados del ejército estadounidense que ha ordenado atacar con bombas nucleares a la Unión Soviética. La razón radica, según su opinión, en que los comunistas están contaminando la nación a través del agua. Una vez que el protocolo nuclear se ha puesto en marcha y el avión militar ha recibido la orden de soltar las bombas nucleares sobre el país comunista, el presidente de Estados Unidos, Merkin Muffley (Peter Sellers), en esta situación desesperada, se pone en contacto

²⁰ Los personajes que Henry Fonda interpretaba transmitían honestidad y confianza por la bondad que emanaba de su rostro. Además, había interpretado a las órdenes de John Ford a un joven Abraham Lincoln en la película *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939). También había encarnado a Tom Joad en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940). Se observa, por lo tanto, que ya desde el principio de su carrera interpretativa empezó a cuajar en papeles de personajes idealistas y honestos.

con su homólogo soviético para intentar convencerle de que el ataque no es una declaración de guerra sino un error.

La situación se complica cuando un antiguo científico nazi afirma que el país comunista ha guardado en secreto una máquina del Juicio Final que se activará en el momento en que el país reciba el ataque nuclear. La conexión automática de esta máquina ocasionará la destrucción del mundo. La elección del actor Peter Sellers para interpretar al presidente de Estados Unidos constituye toda una declaración de intenciones por parte de Kubrick acerca del papel que juega la política en la guerra nuclear que, según el director, parece estar en manos del juicio de los militares. Sin caer en la farsa, pero al límite de ella, la seriedad con la que Muffley intenta averiguar cómo ha podido producirse un ataque de tal magnitud sin su consentimiento, al tiempo que pretende conocer cómo funciona el protocolo militar para determinar qué es lo que ha podido fallar en la cadena de mando, incide con sarcasmo en todo aquello relacionado con la política nuclear. Al final, Muffley se muestra no sólo como un ineficaz e incompetente presidente incapaz de tomar una sola decisión que frene la orden emitida a sus espaldas, sino que también le falta el carácter y el liderazgo suficiente para solicitar las responsabilidades oportunas y actuar en consecuencia.

El temperamento presidencial de Muffley es artesano jugador pero llevado al ridículo. Recordemos que en este tipo de temperamento los presidentes no sienten una inclinación natural por hacerse cargo de los problemas, sino que persiguen su sueño particular y, además, les cuesta mucho centrarse sólo en los aspectos importantes y dejar de lado el resto. Sienten una inclinación natural al juego que nada les impide disfrutar. Muffley intenta abarcar la naturaleza entera del problema, incluidos los detalles menos importantes, aun conociendo las circunstancias más determinantes y definitivas del mismo. La película ridiculiza precisamente su temperamento porque Muffley se muestra incapaz de vislumbrar la gravedad del asunto, ya que no pierde la estabilidad ni en los momentos de máxima tensión cuando conversa pausadamente con el dirigente soviético tratando de hacerle entender que el ataque nuclear a su país ha sido como consecuencia de un error. La forma en la que una y otra vez el presidente transmite este mensaje, sin aportar ninguna solución, provoca la sátira que busca Kubrick con el diseño dramático de dicho personaje y la elección de Peter Sellers para interpretarlo.

Muffley carece de liderazgo porque a pesar de que la película no lo muestra ejerciendo de presidente más allá de la sala de situación en la que

se desarrolla el ámbito de acción, rodeado de todos los inútiles asesores, el descontrol y desgobierno de la situación se hace patente conforme avanza el metraje del filme. Además, el hecho de que en el mismo protocolo nuclear se obvие la decisión presidencial para confirmar un ataque nuclear, confirma el escaso liderazgo que ejerce en su Administración. La única característica que destaca en su personalidad entre los elementos que definen la capacidad de liderazgo es su inteligencia emocional, que la película incide en destacar, de forma exagerada, casi grotesca, una y otra vez con el afán de ridiculizarla. El contraste entre la pasividad que desprende el presidente –lo inalterable de sus pasiones– y la gravedad del conflicto confirma tal pretensión. En el resto de las cualidades que conforman el buen liderazgo ni siquiera alcanza los mínimos.

En *Siete días de mayo* el presidente Jordan Lyman (Fredrich March), tiene un papel secundario pero vital en la trama, lleno de “resolución y honradez y dignidad” (Scott 2001: 134). El argumento describe como un reconocido general del ejército (Burt Lancaster) lleva en secreto la construcción de una base militar que sirva de defensa contra la amenaza nuclear procedente de la Unión Soviética. Cuando uno de sus subalternos (Kirk Douglas), que ha permanecido ajeno al proyecto, tiene conocimiento de la misteriosa situación, su sentido de la responsabilidad y del deber le obliga a informar al presidente. El descubrimiento de este arsenal secreto pone en peligro el proceso de paz que Lyman está a punto de firmar con los soviéticos y que significará el inicio del desarme nuclear. Como en *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*, el ejército, los militares o, al menos algunos de ellos, son los causantes de complicar la diplomacia con la Unión Soviética. El fallo humano dentro del protocolo nuclear, al igual que en la película de Kubrick, vuelve a poner de manifiesto el miedo de una época ante cualquier error que pudiera producirse en la Guerra Fría. Precisamente, es esta idea la que lleva al presidente Lyman a afirmar en una escena que el verdadero enemigo no es el general Scott –el personaje al que da vida Lancaster–, sino la era nuclear en sí misma porque ésta ha supuesto la pérdida de fe en el hombre.

Asegura Coyne, que el conflicto dramático planteado en la novela entre Lyman y Scott tiene su analogía real en el enfrentamiento que tuvieron Truman y MacArthur por la forma en que se dirigió desde las altas instancias militares la guerra de Corea. La adaptación cinematográfica modifica el contexto y la acción se traslada de la guerra de Corea a un enfrentamiento entre el presidente y el máximo responsable de las Fuerzas

Armadas con la Guerra Fría como telón de fondo²¹. “El presidente Lyman parece una vuelta a FDR, Truman y Eisenhower. Él es un erudito dotado de humildad, una persona de mediados del siglo XX discípulo de Lincoln” (Coyne 2008: 140).

El temperamento presidencial de Jordan Lyman es el de guardián vigilante. Como se vio, dicho temperamento es propio de quien pretende establecer una conducta gobernada por la virtud y los valores morales. Un hecho que reafirma esta clasificación de Lyman es la decisión que toma de enfrentarse a Scott en el terreno profesional, descartando la posibilidad de usar una aventura extramatrimonial que tuvo el militar para desacreditarle y ganarle la partida. Lyman no concibe la política como una profesión que consiste en desprestigiar al adversario acudiendo a los errores del pasado. Para él sólo es importante la disputa intelectual y la batalla de las ideas para que gobierne, en último término, la moral y la virtud. En este caso, Lyman, debe conseguir pruebas que demuestren la existencia de la base militar secreta y presentarlas ante el Senado y el pueblo estadounidense y así demostrar la deslealtad del general Scott. Además, el hecho de que Lyman haya decidido no utilizar las cartas comprometidas de Scott no es compartido por sus asesores principales. Esta circunstancia lo convierte en un tipo introvertido con un punto de vista del conflicto muy particular, donde prima el comportamiento moral por encima del pragmático.

En relación a su capacidad de liderazgo, ésta se resiente como un comunicador eficaz puesto que no ha sido capaz de vender como una victoria, ante la opinión pública, la firma del tratado de paz. Incluso, los ciudadanos llegan a percibir el acuerdo como una debilidad presidencial. Del mismo modo, tampoco se aprecia la habilidad política de Lyman porque el argumento evita situar al presidente en tratos con el Congreso. Sin embargo, su capacidad de liderazgo es destacada en las otras facetas. La capacidad organizativa que se refleja en el reparto de tareas que realiza entre los miembros de su gabinete para hacer frente al problema quienes, además, rápidamente ponen en marcha la acción de desenmascarar al general Scott, son propias de alguien que sabe actuar bajo presión. Al igual que la visión, como lo demuestra el éxito que tendrá la firma del tratado a

²¹ Según afirma Coyne, al presidente John F. Kennedy le gustó tanto la novela que contactó con el actor Kirk Douglas para que pudiera llevarse a cabo una adaptación cinematográfica. En agosto de 1963, mientras la película se estaba filmando, Kennedy y sus homólogos del Reino Unido y la Unión Soviética, tras ocho años de duras negociaciones, firman el Nuclear Test Ban Treaty que limitó los test con armamento nuclear. El 24 de septiembre de 1963 el Senado de Estados Unidos ratificó la firma y sólo 18 senadores, que eran generales en la reserva de la Fuerza Aérea y el Ejército, votaron en contra de dicho acuerdo.

largo plazo, el estilo cognitivo, que refleja su capacidad para enfrentarse a los problemas y la inteligencia emocional que le permite gestionar la complicada situación destacando su estabilidad psicológica que, a la vez, lo mantiene centrado en el asunto sin distraerse ni un ápice.

Punto límite, es la divagación del director Sydney Lumet sobre lo que sucedería cuando el elemento humano no es el principal causante de una catástrofe nuclear, sino un error tecnológico. Al igual que *¿Teléfono rojo? volamos hacia Moscú*, la película describe con minuciosidad cómo es el funcionamiento y la forma en que se produce la comunicación entre las distintas partes implicadas cuando se activa el protocolo nuclear. En esta ocasión, un fallo informático provoca que uno de los escuadrones aéreos cargados con bombas nucleares que sobrevuelan Estados Unidos, por detrás de la llamada zona de seguridad²², reciba la noticia de atacar Moscú en represalia a un ataque soviético que en realidad no ha sucedido. Ni siquiera la orden de retirada emitida por el presidente de Estados Unidos (Henry Fonda) es capaz de evitar el catastrófico desenlace debido al rígido sistema de seguridad que rige el protocolo nuclear. Según éste, ni siquiera la orden del presidente contradiciendo el protocolo puede impedir un ataque porque el mandato ha tenido que superar tantos filtros de confirmación hasta llegar a la tripulación del bombardero que es irrevocable. La imitación de la voz del propio presidente por parte del enemigo es una de las precauciones que llevan al piloto a seguir las normas de entrenamiento nuclear y no revocar la decisión tomada.

Henry Fonda da vida a un presidente “decente, inteligente y liberal” (Coyne 2008: 149) que trata por todos los medios de evitar el trágico final. Además, para impedir el holocausto nuclear que significaría la represalia soviética admite ante el máximo mandatario soviético que va a ordenar el lanzamiento de una bomba atómica sobre Nueva York para convencerle de que el ataque nuclear a Moscú ha sido un error tecnológico y no una estrategia encubierta por parte del gobierno estadounidense. Desde su primera aparición en la película y hasta el final de la misma, el presidente permanece sentado en una pequeña sala junto a un joven traductor, manteniendo conversaciones telefónicas a varias bandas, con el dirigente soviético y con los generales norteamericanos distribuidos en varios cuarteles, tratando de encontrar las diversas soluciones para detener al bombardero. En este sentido, “la película trata de forma ecuánime a los líderes del ejército estadounidense describiéndolos no como locos patriotas de ultraderecha” (Coyne 2008: 150) y, al mismo tiempo, el presidente

²² Fail-safe en inglés, cuyo término es el título original de la película.

norteamericano apela a la responsabilidad de los propios gobernadores como únicos causantes de que se haya producido la catastrófica situación.

Teniendo en cuenta el comportamiento del presidente se puede decir que el temperamento presidencial es guardián vigilante. El sacrificio final de la ciudad de Nueva York, trata de evitar la III Guerra Mundial. Y, además, la culpa con la que carga el presidente, que asume la máxima responsabilidad en el conflicto, refuerza la adscripción a este temperamento. Su capacidad resolutive es muy notoria acrecentada, además, por el reducido tiempo que dispone para tomar tan importantes decisiones.

Su capacidad de liderazgo se encuentra asentada en el respeto que sienten hacia su persona el resto de personajes de la película y la confianza plena que manifiestan ante sus decisiones. Las órdenes que confiere son ejecutadas y comprendidas al instante por los jefes del Estado Mayor, incluida la que está relacionada con el ataque final a Nueva York. Sin embargo, no todas las características que condicionan el liderazgo de un político se muestran en esta película. En este caso, son su eficacia como comunicador, mediante la cual transmitiría su mensaje político a los ciudadanos y su habilidad política las que no tienen cabida en este *thriller*. No obstante, que el arquetipo presidencial lo interprete Henry Fonda dice mucho del mensaje que se pretende transmitir sobre la figura del máximo mandatario de Estados Unidos, con esta película:

“En un sentido las tres interpretaciones de Fonda²³ se funden en un mismo personaje pero existe también una clara trayectoria ideológica que tiene que ver con su elección para los roles. Allen Drury²⁴ había basado, parcialmente, a Bob Leffingwell [el nombre del personaje interpretado por Fonda en *Tempestad sobre Washington*] en el protegido de Franklin Delano Roosevelt, Alger Hiss. Gore Vidal se inspiró para crear a William Russell [el personaje que interpreta Fonda en *El mejor hombre*] en Adlai Stevenson²⁵ y los novelistas Eugene Burdick y Harvey Wheeler idealizaron al presidente de *Punto límite* basándose en el mismísimo John Fitzgerald Kennedy” (Coyne 2008: 50).

²³ En la cita se incluye la interpretación que Henry Fonda realiza en *El mejor hombre*, la película que, como se ha comentado, queda fuera del alcance de este análisis pero que, sin embargo, mantiene un mensaje común con el de las otras dos interpretaciones del actor sí reseñadas en: *Tempestad sobre Washington* y *Punto límite*.

²⁴ Escritor de la novela *Advise & consent*, en la que se basa la adaptación cinematográfica del mismo título original y que en España se tradujo como *Tempestad sobre Washington*, que fue publicada en 1959 y obtuvo el premio Pulitzer. Además estuvo en la lista de las novelas más vendidas desde agosto de 1959, poco después de su aparición, hasta junio de 1961.

²⁵ Diplomático estadounidense, consejero de Kennedy, que representó a Estados Unidos ante la ONU durante la crisis de los misiles de Cuba y que era contrario a cualquier intervención bélica por parte de su país para solucionar el conflicto, al igual que el presidente Kennedy.

En definitiva, la presencia y la orientación del mensaje proclamado por este tipo de películas durante esta fase, lo define muy bien Coyne: “Todo lo que la Casa Blanca, América y el mundo necesita –según lo que las películas de los primeros años de la década de los 60 parecen decir– es un decente y resuelto hombre honesto de madura sabiduría y juicio sobrio en el timón (del país, se entiende) y todo estará bien” (Coyne 2008: 142). La asociación entre algunos de estos presidentes ficticios cinematográficos de los años 60 y los Padres Fundadores es bastante clara, aunque “el idealismo se vea atemperado con el pragmatismo” (Coyne 2008: 151).

6.1.3. El arquetipo presidencial en la fase paranoica (1968-1979)

Al final de la década de los 60, el panorama político se hizo irreconocible para la sociedad norteamericana, como ya se comentó en el capítulo tercero. “Ese cambio fue reflejado en el nuevo estilo de películas, la cuales gustaron a una alienada [cinematográficamente hablando] generación de jóvenes” (Coyne 2008: 29). La situación desembocó en los años 70 a través de películas que inclinaron sus tramas hacia la desconfianza que los ciudadanos estadounidenses mostraban por la clase política.

Los acontecimientos sociales que condujeron a esta situación y contribuyeron progresivamente a la pérdida de fe en las instituciones políticas fueron, principalmente: los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, la agonía de Vietnam y el caso Watergate, que culminó con la dimisión del presidente Nixon. La firmeza y la entereza de los presidentes reflejados en las películas de la época anterior, que luchan por mantener en pie una estructura de poder honesta, se viene abajo en las películas de contenido político de los años 70 en las que es la estructura de poder la principal amenaza a las propias instituciones. Como afirma Scott, “rara vez puede haber existido un grupo de películas que capturaran la imaginación y la atmósfera de los tiempos en la manera en la que lo hicieron los films producidos en los 70 que recrearon muy acertadamente la paranoia predominante de la época” (Scott 2011: 137).

Sin embargo, la carga política de las producciones audiovisuales de esta fase no lleva necesariamente aparejada la presencia en la trama del presidente del país. En esta fase destaca solamente una película que tiene al presidente ficticio de Estados Unidos con un peso relevante en su trama: *Alerta: misiles*. La trama gira en torno a un general de la Fuerza Aérea norteamericana que se hace con el control de lanzamiento de nueve misiles

nucleares y amenaza con empezar la III Guerra Mundial si no se desclasifica y se hace público un documento secreto que explica las verdaderas razones de la intervención en Vietnam por parte de Estados Unidos. Sobre este filme hay que decir que “aunque los thrillers conspirativos y paranoicos reinaron en este género durante la década de los 70, *Alerta: misiles* se acerca a un retrato de un presidente ficticio que constituyó la excepción más que la regla” (Coyne 2008: 88).

En este sentido, el presidente David Stevens (Charles Durning), es un hombre honesto que desconoce las verdaderas razones de sus antecesores en el cargo para participar en la guerra de Vietnam. Aunque algo dubitativo y nervioso ante la crisis que debe resolver, sin embargo, apela a la transparencia y pretende desclasificar y leer el documento, tal y como lo exige el general rebelde, para que sea el pueblo el que controle su propio destino. “Hay que confiar en el pueblo” argüirá en un momento de la historia. A pesar de las opiniones en contra de sus asesores, Stevens, decide negociar directamente con el general rebelde en la base de misiles. En el desenlace el presidente es tiroteado por miembros del ejército estadounidense junto al general rebelde que ha utilizado al presidente como rehén para abandonar el silo con la idea de evitar el tiroteo que finalmente se produce. No cabe la menor duda de que esta película se pueda ubicar al lado de las de conspiración y paranoia.

Stevens tiene un temperamento presidencial propio del guardián procurador. La razón es que a pesar de que la moral y el cumplimiento de la ley se encuentran en la cúspide de su ideario, a diferencia del guardián vigilante da más importancia a la educación de los ciudadanos que a la regulación de la conducta de los mismos. Por esta razón, decide hacer público el documento y que sea el pueblo quien decida sobre las razones que llevaron a la intervención en Vietnam. Además, el procurador suele mostrar una apariencia externa de inseguridad y flexibilidad en sus juicios, circunstancias que suceden con Stevens. El sudor y el nerviosismo se apoderan del presidente en muchos instantes de la trama. De hecho, prevalece una personalidad dubitativa plagada de cambios de humor en su temperamento.

En cuanto a su capacidad de liderazgo habría que decir que se resiente bastante, incluso, entre el grupo de colaboradores más directo. De este modo, se aporta una lectura de un presidente que se muestra incapaz de arrastrar a nadie hacia su decisión. Es decir, carece de apoyos entre sus colaboradores porque no transmite la confianza suficiente para provocarlos. Aunque sea muy digna y destacable su decisión de pretender entablar una

negociación en persona con el general rebelde, su liderazgo se debilita en la Casa Blanca porque está lejos de cumplir las características que conforman al buen líder. Aunque su eficacia como comunicador no sea puesta a prueba por la trama de la película, la ausencia del resto de facultades que el presidente debe poseer para ser un político con capacidad de liderar certifica su falta de liderazgo. Ni siquiera la inteligencia emocional es capaz de tenerla bajo control en muchos momentos del conflicto.

6.1.4. El arquetipo presidencial en la fase nostálgica (1979-1995)

Al igual que en la fase inmediatamente anterior las películas protagonizadas por presidentes de ficción constituyeron una anomalía durante este periodo, tal y como afirma Coyne: “Durante la época de Reagan, donde las películas sobre política norteamericanas escaseaban en general, raramente incluían, entre las que llegaban a hacerse, presidentes de ficción como protagonistas” (Coyne 2008: 88). Entre ellas destacan dos películas: *Bienvenido Mr. Chance* (*Being there*, Hal Ashby, 1979) y *1997: rescate en Nueva York* (*Escape from New York*, John Carpenter, 1981). Sin embargo, ninguna de las dos puede utilizarse para analizar correctamente el comportamiento presidencial debido a la reducida presencia del máximo mandatario en el desarrollo argumental de ambas películas. Tuvo que llegar Bill Clinton a la presidencia de la nación para que volvieran a realizarse producciones donde los presidentes ficticios desempeñaran un papel tan relevante en el argumento como lo tuvieron durante la presidencia de Kennedy. Además, los primeros años del mandato de Clinton constituyeron una vuelta al idealismo que caracterizó a algunos de los presidentes de Estados Unidos en las películas filmadas durante la época idealista y pragmática.

En la comedia *Dave, presidente por un día*, Dave Kovic (Kevin Kline), es el propietario de una agencia de empleo temporal cuya máxima ambición es conseguir que aquellas personas que solicitan sus servicios consigan trabajo, aunque sea a costa de los favores que debe solicitar a los responsables de las empresas. Dave también tiene la peculiaridad de que se parece en extremo al presidente de la nación Bill Mitchell y aprovechando este parecido físico realiza número cómicos ridiculizando la labor presidencial. Cuando Mitchell sufre un ictus, mientras está con su amante, el jefe de gabinete y el director de comunicaciones urden un plan para sustituirle por Dave durante todo el tiempo que permanezca inhabilitado. Así, pretenden evitar la pérdida de poder que supondría para ellos la llegada del vicepresidente. De esta manera, la política interesada e

insensible del presidente Mitchell será sustituida por la política social del idealista Dave Kovic.

Contra todo pronóstico, el temperamento de Dave le impide dejarse manipular por sus asesores más directos y aprovechará la situación para incidir en los problemas sociales que él conoce muy bien como responsable que es de una empresa de trabajo temporal. El éxito de estas políticas entre los ciudadanos encumbra la popularidad de Mitchell hasta tal punto, que cuando el propio Dave maquine un plan para abandonar la farsa y regresar a su situación inicial, decidirá presentarse como candidato a la alcaldía de Washington. El temperamento presidencial de Dave Kovic es idealista guía porque para él la virtud y la moral son innegociables, como para el guardián vigilante, y estas deben gobernar siempre cualquier tipo de decisión. Sin embargo, a diferencia del temperamento guardián, Dave presenta un liderazgo irrenunciable en tareas sociales y hacia ellas vierte todos sus esfuerzos. Una cualidad propia de los idealistas guía. Además, el enfoque que presenta la película, como comedia que es, apoya una idea de la política poco realista que favorece este temperamento presidencial, como en su momento sucedió con *El despertar de la nación*.

La capacidad de liderazgo que emana de su persona cumple con los seis requisitos que caracterizan al líder político porque no sólo recupera la fe de la nación en la institución presidencial y consigue entusiasmar a la sociedad con sus acciones, sino que también recupera emocionalmente a la esposa de Mitchell, quien al inicio de la historia se mantiene muy alejada de su marido.

La otra película que cumple con las características preestablecidas en este periodo y que, por lo tanto, es protagonizada por un presidente de ficción es *El presidente y Miss Wade* y como *Dave, presidente por un día*, también pertenece al género de comedia. Como rasgo destacado habría que añadir que es el tercer guion que Aaron Sorkin escribió para el cine. Aunque, lógicamente, esta película se volverá citar más adelante, en el capítulo octavo dedicado a Sorkin, para analizarla siguiendo otra metodología, en el presente epígrafe se procederá a analizar el comportamiento del presidente protagonista para asociarlo con un temperamento presidencial.

Andrew Shepherd (Michael Douglas) es un presidente viudo que ha combinado sus funciones presidenciales con la educación de su única hija. Es educado, honesto, inteligente y culto. Cuando se enamora de una instruida asesora de medio ambiente sus oponentes políticos, miembros del

partido republicano, aprovecharán la oportunidad para acusarle de centrarse en otras cuestiones que no son las que necesita el país y presentan a la sociedad el noviazgo presidencial como si fuera una frivolidad. Con ánimo de defender su vida privada y no mezclarla con su labor pública al frente de la nación, Shepherd, desoír los consejos de su gabinete que le sugieren frenar los ataques que recibe del senador republicano Bob Rumson con alguna aparición pública que defienda su postura en el noviazgo que ha iniciado. El motivo es que el debate público que ha instaurado Rumson que apela a la moralidad norteamericana y a los valores tradicionales está causando mucho daño a la imagen del presidente. El silencio que Shepherd guarda sobre el tema provoca que su popularidad decrezca y conlleve, además, la pérdida de apoyos en el senado para obtener los votos suficientes que posibiliten sacar adelante las leyes que propone. Entre ellas la importante ley de reducción de la delincuencia y la de medio ambiente.

El temperamento presidencial del presidente Shepherd es guardián vigilante como demuestran las dos leyes que pretende establecer sobre medio ambiente y delincuencia y las dificultades que el guion muestra para conseguir la aprobación de ambas. El deseo de Shepherd es actuar siempre de manera correcta y a cambio de los votos de los congresistas debe permitir concesiones. También deberá rectificar su postura inicial de no mostrar públicamente su vida privada. Al principio, Shepherd tiene perfectamente claro que ambas facetas deben permanecer independientes, como cuando recurre a una metáfora sobre la arena y el agua para referirse a la vida pública y a la vida privada. Sin embargo, la experiencia adquirida a partir de las acusaciones contra la moral que recibe acerca de su noviazgo, le enseña que para una figura pública de su relevancia la naturalidad con la que ha intentado conducir el asunto no es suficiente y debe salir a la arena política para responder a cuantas cuestiones le interpielen sobre su recién estrenada vida privada. De esta forma, dejará clara su postura moral, tan importante para la sociedad estadounidense.

Su capacidad de liderazgo se resiente en algún momento de la película, sobre todo cuando no quiere comparecer públicamente y comete un error de habilidad política porque su decisión supone una pérdida de apoyos en el Congreso para ratificar las leyes propuestas. Sin embargo, el momento final compareciendo ante los medios de comunicación subraya el liderazgo que ejerce su persona entre los miembros de su Administración y se muestra como un eficaz comunicador. También durante la historia ha demostrado una gran capacidad organizativa, como demuestran los consejos que le prestan sus asesores aunque sean contrarios a lo que al presidente le gustaría escuchar, y una recuperada habilidad política.

Además, es poseedor de una gran visión, como prueban el tipo de leyes que aspira a proponer al Congreso. En este sentido, destaca una gran capacidad de análisis y de resolución de los problemas propios de su cargo –salvo el ya mencionado de su vida privada, que termina corrigiendo– que realzan su estilo cognitivo y, finalmente, es capaz de mantener el control sobre su inteligencia emocional, en todo momento.

6.1.5. El arquetipo presidencial en la fase esquizofrénica (1995-2001)

La mentalidad idealista que se había recuperado en las películas al final de la fase nostálgica, se ve ensombrecida por “el seísmo que supuso la bomba de Oklahoma el 19 de abril de 1995. El peor ataque terrorista perpetrado en suelo estadounidense hasta el 11 de septiembre de 2001, fue un shock procedente de extremistas de ultraderecha, alejados de cualquier identificación nacional, que mostraron su patriotismo asesinando a compatriotas norteamericanos” (Coyne 2008: 37). De esta forma, se atemperó el resurgimiento de la moral estadounidense que se iba restaurando después de los mazazos que le infringieron Vietnam y el Watergate en los años 70. Así, una vez llegado al ecuador del primer mandato de Clinton, el presidente norteamericano se transforma en un héroe de acción que defiende personalmente a la sociedad de cualquier ataque que esta pueda sufrir.

La sociedad se sumió de golpe en la realidad pero a diferencia de las películas de la fase paranoica donde el conflicto provenía principalmente del interior de la institución presidencial, en esta fase las historias son protagonizadas por un presidente que constituye un bastión contra los ataques a la sociedad. Así es, al menos, durante la primera parte de esta época porque tres años después del ataque terrorista, el desliz sexual que el presidente Clinton tuvo con la becaria de su gabinete, Mónica Lewinsky, volvió a situar el problema en el interior del despacho presidencial. No en vano, “el año del escándalo Lewinsky, 1998, fue el del estreno de tres corrosivos y cínicos films acerca de la política estadounidense: [*La cortina de humo, Bulworth y Primary colors*]” (Coyne 2008: 38).

La presencia del presidente ficticio abunda en muchas producciones audiovisuales de esta fase, estableciéndose así una diferencia con la época anterior, aunque el argumento de las mismas no esté relacionado directamente con el género político. La tendencia de la fase es mostrar al presidente en dos géneros cinematográficos claramente diferenciados: el de acción y el dramático. Por esta razón, se han establecido dos epígrafes para

diferenciar con claridad los temperamentos y el liderazgo de unos y otros presidentes.

6.1.5.1. Géneros de acción

Hasta que se estrenan *Independence Day*, *Mars Attacks*, *Air Force One* y *Deep impact*, el presidente de Estados Unidos imaginado por los guionistas no había aparecido en películas donde predominaran las escenas de acción y menos todavía en las que el mismo presidente participara directamente de la pura acción. La defensa de los valores norteamericanos, representados por el propio presidente ante el ataque de elementos externos que intentan perturbar la paz de la sociedad, da origen en esta etapa a producciones audiovisuales en las que el presidente se convierte en un héroe de acción y donde la política deja su lugar al combate directo y a los puñetazos. Los presidentes Thomas Whitmore (Bill Pullman) y James Marshall (Harrison Ford) en *Independence Day* y *Air Force One*, respectivamente, deben combatir contra unos invasores extraterrestres, en la primera, y hacer frente a un grupo terrorista que ha secuestrado el avión presidencial, en la segunda. En ambas películas gozan de un temperamento guardián vigilante gobernado por la moral y la virtud que les obliga a dar ejemplo ante la sociedad que lideran. Ambos son decididos, resolutivos y capaces de liderar a la humanidad entera, en *Independence Day* y de trazar un plan y llevarlo a cabo para liberar a unos rehenes, en *Air Force One*.

También, los dos presidentes presentan idéntica capacidad de liderazgo y cumplen las seis características que definen a un líder: ambos son eficaces comunicadores, lo que les permite elevar la moral de la sociedad cuando ésta atraviesa los peores momentos. A esto les ayuda su tendencia a realizar discursos emocionales que elevan el espíritu derrotado de sus compatriotas. La visión que poseen también hace posible que transmitan esperanza aún en las peores situaciones. Por supuesto, también demuestran una gran capacidad organizativa en plena lucha contra extraterrestres y terroristas, respectivamente; un destacado estilo cognitivo, que analiza las distintas opciones y les permite tomar importantes y urgentes decisiones con éxito y una inteligencia emocional que dominan a la perfección en los momentos de mayor crisis para poder decantarse por la mejor decisión en cada momento. La habilidad política es la característica menos explotada de cuantas resumen la capacidad de liderazgo, dado que se trata de películas de acción, pero se intuye una destreza política más que correcta en este sentido en ambos presidentes. Como ejemplo, basta señalar que las primeras escenas de *Air Force One* detallan la firma de un tratado

antiterrorista con Rusia. Aunque, por el contrario, es cierto que las primeras escenas de Whitmore en *Independence Day* no indican que esté atravesando por sus mejores momentos en la presidencia porque las encuestas señalan un descenso de su popularidad. Esto supone una disminución de su habilidad política porque no está respondiendo con decisiones políticas a las expectativas que los ciudadanos depositaron en él cuando le votaron.

Sin embargo, ambos coinciden en ser presidentes que siguen la línea de los últimos films de la anterior fase, son muy familiares. En *Independence Day*, “el perfil heroico del presidente Whitmore es revelado a través de un lenguaje predominantemente emocional, especialmente cuando se dirige a la nación para desterrar el miedo y durante su discurso a los pilotos antes de la batalla final” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 14) y en *Air Force One*, “Marshall aparece decisivo, muestra liderazgo militar, se hace cargo de la amenaza personalmente y disfruta de prestigio internacional” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 15). El presidente, por lo tanto, no podía ser otro que un Harrison Ford en plenas facultades físicas.

Por otro lado, *Deep impact* y *Mars Attacks* son películas de acción con ingredientes propios del drama y de la comedia respectivamente. En ellas el temperamento de los presidentes estadounidenses protagonistas dista mucho de parecerse. El presidente Beck (Morgan Freeman) en *Deep impact* realiza un discurso esperanzador cuando comparece ante los medios de comunicación para anunciar la inminente catástrofe que se cierne sobre la Tierra, cuando un meteorito de gran tamaño impacte sobre ella. De hecho, decide con bastante rapidez la opción que él cree más positiva para la humanidad ante los distintos dilemas a los que le somete la situación. Beck trata de inclinarse siempre por la solución menos traumática para el menor número de gente.

El temperamento presidencial de Beck está ligado al de guardián vigilante. En este caso, la elección de Morgan Freeman respalda esta idea. La entereza que demuestra en los momentos de mayor dificultad cuando debe adoptar decisiones complicadas, le convierten en un líder a seguir. Como aseguran Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla a propósito del presidente Beck:

“Aunque no es un presidente soldado, el personaje muestra un sólido carisma moral reforzado por la gran distinción de los otros personajes interpretados por Freeman. El presidente de en *Deep impact* posee la ecuanimidad y la templanza que se requieren para manejar la crisis, preparar las tareas de evacuación y

coordinar la misión espacial. Todas estas cualidades describen al presidente como experto y como intelectual eficaz” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 16).

Los discursos que dirige a la nación a lo largo de la película tienen un cariz emotivo que apela constantemente al sacrificio y a la esperanza. Su capacidad de liderazgo es destacable en cada una de las seis características que lo definen. Sobre todo es digna de mención su eficacia como comunicador pero también su capacidad organizativa, su habilidad política, su visión, su inteligencia o estilo cognitivo y su inteligencia emocional porque sus decisiones no se dejan enturbiar por la presión del momento.

En *Mars Attacks* el presidente, James Dale, es un personaje más dentro del equilibrado reparto coral de la película dirigida por Tim Burton, cuyo final viene a decir que la tecnología y los adelantos científicos propios de una sociedad sofisticada no significan que estén respaldados por una comunidad avanzada, racional y, por lo tanto, pacífica. Aunque en la película es Marte la sociedad avanzada, la lectura política de la película, realizada a partir de la sátira, se dirige contra Estados Unidos. De hecho, Dale (Jack Nicholson), como presidente de Estados Unidos y hombre más poderoso del planeta, no sabe permanecer a la altura de las circunstancias. En este caso la elección de Jack Nicholson para interpretar al presidente contiene el mensaje contrario al que supuso la elección de Morgan Freeman para *Deep impact*. La desconfianza y el cinismo que marcan sus interpretaciones generan las sensaciones que Burton aspira a transmitir a través del presidente de Estados Unidos. En su discurso televisado a la nación para comunicar el contacto con seres extraterrestres que vienen de Marte, Dale, recurre constantemente a los datos más destacados de su propia biografía para anunciar el hecho sin precedentes que supone la existencia de marcianos. Este exagerado egocentrismo le impide reflexionar con calma a la hora de valorar las verdaderas intenciones de los extraterrestres. Además, la inseguridad que demuestra y su incapacidad de liderar una lucha contra los invasores, cuando desvelan su voluntad de exterminar a la raza humana, le convierten en un político ineficiente.

El temperamento presidencial de Dale se corresponde con el artesano jugador porque su cinismo aparece principalmente cuando manipula a la audiencia a través de los discursos. Mantener informada a la nación es su principal cometido más que el de dar las órdenes que solucionen los conflictos debido, sobre todo, a que su incapacidad para tomar decisiones es total. Su carácter se encuentra fuertemente dominado por las emociones.

Su capacidad de liderazgo queda bastante en entredicho, incluso su eficacia como comunicador es muy deficiente, “su discurso pacifista es emocionalmente hueco” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 17), el resto de las características que definen el liderazgo de un presidente no se incluyen entre las capacidades personales de Dale que, por lo tanto, carece de las virtudes para liderar al país ante tan catastrófico destino. “Sus acciones expresan debilidad en lugar de fuerza... James Dale inspira todo menos confianza” (*Ibidem*).

6.1.5.2. Géneros dramáticos

El argumento principal de las producciones audiovisuales con presidentes ficticios de protagonistas dio un vuelco hacia el género dramático en la segunda legislatura de la Administración Clinton. Los desmanes sexuales cometidos por el presidente en el Despacho Oval, vuelven a replantear la mirada de los guiones hacia argumentos centrados en política interior. Ejemplos representativos son, como ya se ha comentado, *La cortina de humo*, *Bulworth* y *Primary colors* en las que se prescinde del presidente como personaje en el argumento de ambas pero que sintetizan muy bien los derroteros que van a seguir la mayor parte de las películas y las series de televisión que tratan temas relacionados con la política durante la segunda parte de esta fase.

En el thriller *Poder absoluto*, el despiadado presidente Allen Richmond (Gene Hackman) abusa de su amante sexualmente. El presidente no solo comete una infidelidad hacia su mujer sino que además es un depravado sexual porque en un momento que están forcejeando, ella se siente amenazada por los juegos sexuales a los que el vicioso presidente la incita. Ante los gritos que proceden del dormitorio, el Servicio Secreto entra en la habitación y disparan contra la mujer que, justo en ese instante, está a punto de asesinar al presidente en defensa propia. El conflicto se potencia cuando se descubre que la amante del presidente era la mujer del mayor donante del partido y buen amigo de Richmond. La cobardía y la manipulación de la que hace gala Richmond es un primer paso hacia una nueva imagen del presidente de Estados Unidos que hasta el momento no se había mostrado. Hasta el momento, se han visto presidentes que podían gobernar con ineficacia y, por lo tanto, no estar bien preparado para el cargo pero todavía no había sido capaz de traicionar su propio ámbito familiar²⁶. El desprecio con el que trata al mismo Servicio Secreto que le ha

²⁶ Como ya se vio en *Dave, presidente por un día*, un accidente circunstancial sufrido por el presidente cuando está siendo infiel a su mujer actuaba como detonante de la trama. Pero en este caso, no se

salvado la vida y el cinismo que demuestra abrazando en un mitin a su gran amigo Walter Sullivan, marido de la mujer asesinada, proyectan la imagen de un presidente de Estados Unidos que se aprovecha de la posición que ocupa para su propio beneficio, olvidándose del país.

El temperamento de Richmond es artesano jugador porque para él las acciones inmorales no suponen ningún límite para sus ocupaciones, ya sean estas privadas o públicas y, además, su inclinación natural al juego provoca que disfrute al máximo de cada oportunidad que se le presenta. En su forma de ser no cabe el aburrimiento. Por eso, se afirmó cuando se hizo referencia a las características de este temperamento en el capítulo cuarto que el comportamiento de quien posee este temperamento da como resultado individuos con un gran poder de seducción. Esta es la causa de que se conviertan en actores cuando tienen la oportunidad de serlo y tengan que hacer gala de grandes dosis de hipocresía y cinismo para presentarse en público.

Su falta de liderazgo se pone en evidencia cuando se observa su nula capacidad organizativa para asumir el control de la situación en todo lo relacionado con su arrebato sexual. Además, su enfermiza disposición al sexo denota cierta incapacidad para controlarse a sí mismo. De la misma forma, su visión, su estilo cognitivo e inteligencia emocional también son características que no constituyen virtudes de Richmond. La incapacidad para vislumbrar las consecuencias que tendrán sus acciones lo convierten en alguien poco inteligente y en la misma proporción que carece de estilo cognitivo es dominado por las pasiones más primarias del ser humano. Sobre su habilidad política se desconoce su eficacia o falta de ella porque cuando el argumento se centra en el presidente se obvia cualquier referencia a una trama política que no sea la muerte de su amante. Como comunicador utiliza un lenguaje directo nada inspirador ni emotivo que acentúa su temperamento utilitarista.

Candidata al poder (The Contender, Rod Lurie, 2000), es una película en la que el comportamiento del presidente se asemeja al que tuviera en *Tempestad sobre Washington* su homólogo. Jackson Evans (Jeff Bridges), es el presidente demócrata que tras el repentino fallecimiento del vicepresidente designa como sustituto, contra todo pronóstico, a una mujer. Al igual que la designación de Robert Leffingwell, la elección de Laine Hanson, está llena de polémica. Igual que en *Tempestad sobre Washington* un suceso del pasado esta vez de índole sexual, más acorde con la realidad

explotaba el lado dramático de este suceso sino que se pretendía destacar el mensaje idealista y optimista que se desarrollaba durante la mayor parte del argumento principal de la película.

del momento en que se filmó la película - en lugar del motivo ideológico a partir del que Leffingwell era acusado - convierte la nominación de Hanson en un proceso largo y complicado. A pesar de los inesperados obstáculos procedentes del comité que se ha constituido para investigar la nominación de Hanson, el presidente reafirmará su apoyo a la candidata hasta las últimas consecuencias que son las de mostrar a la sociedad norteamericana la línea que hay que establecer entre la vida privada y la vida pública. Una idea que ya desplegaba en su argumento *El presidente y Miss Wade* pero cuya tesis va en sentido contrario a la de *Candidata al poder*.

En la película, Evans sólo es mostrado en el Despacho Oval cuando se refiere al asunto de su candidata a la presidencia. De este modo, el guion transmite la sensación de que no tuviera otros problemas que resolver. Evans es un presidente que no sabe guardar el decoro ante su propio equipo: pone los pies encima de la mesa, es proclive a pronunciar tacos y se deja llevar por las pasiones cuando el asunto de la elección se complica, como bien ilustra el grito que emite en su despacho con el que desahoga la tensión acumulada. Da la sensación de que la película tiene la intención de mostrar a un candidato vulgar muy alejado de la idealización de la figura presidencial de otros tiempos.

Por todas las razones expuestas, el temperamento más cercano a reconocer el comportamiento del presidente es el de artesano director. En otro momento, se le ve despachando el asunto del nombramiento cuando está jugando a los bolos o mientras come bocadillos en el Despacho Oval. El presidente ejerce una gran capacidad de liderazgo, aunque con defectos. Es proclive al discurso emocional, como demuestra la alocución con la que se cierra la película. Su capacidad organizativa y su habilidad política reflejan que es un luchador infatigable que trata de conseguir sus objetivos y su visión para designar a una mujer talentosa para ocupar la vicepresidencia, por primera vez en la historia del país, marca un nuevo rumbo en la política estadounidense. Estas características hablan de sus dotes para liderar el país. No obstante su estilo cognitivo y su inteligencia emocional no destacan en su personalidad como elementos definitorios para asegurar un buen liderazgo aunque logra disimular estas carencias con buenas dosis de carisma.

6.1.6. El arquetipo presidencial en la fase apocalíptica (2001-2008)

Los ataques terroristas a la Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001 superaron con creces los niveles de conmoción

alcanzados durante la fase esquizofrénica, que como se ha visto, estuvo marcada por el atentado de Oklahoma y el escándalo sexual del presidente Clinton. Sin embargo, si el atentado terrorista de Oklahoma sirvió, en el sentido audiovisual, para reforzar la imagen del presidente para combatir directamente contra los enemigos de la nación, el 11-S y la larga campaña militar del presidente George Bush contra los países sospechosos de encubrir terroristas provocó que la imagen del presidente de Estados Unidos se devaluara hasta extremos insospechados tan sólo ocho años antes. En este sentido, “los cineastas norteamericanos han sido particularmente activos en explorar las ramificaciones de estas nuevas realidades políticas” (Coyne 2008: 40) y, por lo tanto, las películas presidenciales que han surgido a raíz de estos acontecimientos modificaron su presencia en algunos aspectos:

“Los comienzos de la primera legislatura de George W. Bush estuvo marcada por películas en las que la imagen presidencial se puede concretar en tres aspectos: primero, el presidente es relegado a papeles secundarios en tramas de ficción. Segundo, una descripción de antihéroe emerge de su incapacidad para defender a los ciudadanos. Finalmente, esta involución puede notarse en la gradual desaparición del presidente en los escenarios apocalípticos” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 18).

Como resultado del nuevo panorama político, surgen una serie de películas en las que la influencia sobre la trama de la figura del presidente de ficción es destacable en películas o series de televisión como *Pánico nuclear*, *El día de mañana*, *The Simpsons Movie* y *Wall-E* y *24*. En las cuatro películas el presidente muestra un comportamiento cobarde, irresponsable y negligente que convierten su temperamento en el de un artesano jugador.

En *Pánico nuclear*, el presidente agrava la crisis en un escenario apocalíptico entre Estados Unidos y Rusia por ordenar un ataque nuclear contra objetivos militares en Rusia. En *El día de mañana*, una nueva glaciación se cierne sobre la tierra y, en un momento determinado, el presidente intenta huir de una tormenta subiéndose al helicóptero dejando abandonada a la población. Finalmente, además, la tormenta le alcanzará y morirá. En esta película, “Emmerich retrata al presidente de Estados Unidos como un líder incompetente superado por los acontecimientos” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2012: 9), siendo incapaz, además, de gestionar la crisis climatológica y de evaluar el daño a los ciudadanos. Además, ambos presidentes muestran aparentemente autoridad y capacidad de decisión que, sin embargo, desaparece cuando llega el conflicto. En *Wall-E* y *The Simpsons Movie*, ambas películas de animación, los presidentes son descritos como irresponsables y parece que sólo están

decididos a conseguir su propio enriquecimiento. La capacidad de liderazgo es nula porque los cuatro son incapaces de motivar con sus acciones a la sociedad que dirigen.

Un caso aparte lo constituye la serie de televisión *24*, la cual desarrolla en cada temporada una crisis de consecuencias devastadoras para Estados Unidos, si los presidentes que han ocupado la Casa Blanca en cada una de las ocho temporadas no acceden al chantaje de las complejas organizaciones criminales y terroristas que amenazan con perturbar la paz de los norteamericanos. Los tres presidentes que han asumido el protagonismo a lo largo de las nueve temporadas de la serie son: David Palmer (Dennis Haysbert), Charles Logan (Gregory Itzin) y Allison Taylor (Cherry Jones). Cada uno de ellos goza de distinto temperamento presidencial: David Palmer, cuyo color de piel y maneras de hacer política anticipan en parte la llegada de Barack Obama a la Casa Blanca, presenta un temperamento guardián vigilante para quien la moral representa la única forma de gobernar. Además, es un líder que cumple las seis características que definen el buen liderazgo y es capaz de ejercer una influencia muy positiva sobre los ciudadanos. Ante los dilemas que plantea la serie mantiene la calma y la serenidad a pesar de la presión que tiene que soportar. Charles Logan, por el contrario, se encuentra a las antípodas del comportamiento de Palmer, sibilino, inseguro y frágil de moral. Su temperamento es el de un artesano jugador. Su liderazgo es nulo y viene determinado por una incapacidad manifiesta para organizar, una habilidad política nula porque, incluso, cuando conspira, la intriga que ha orquestado termina saliendo a la luz y, por supuesto, carece de visión, inteligencia y control emocional. Por último, Allison Taylor, que es una de las primeras mujeres audiovisuales que alcanzan la Casa Blanca, tiene un temperamento racional director, sobre todo porque su liderazgo se fundamenta sobre su visión. En este caso, llegar a un acuerdo definitivo para firmar una paz duradera con Oriente Medio. Un hecho que la otorga liderazgo estratégico característico de los racionalistas. Ella es segura y controla sus emociones, es inteligente y tiene muy buenas maneras para gobernar mostrando unas buenas dosis de capacidad organizativa y habilidad política. También es una eficaz como comunicadora.

6.2. Temperamento y liderazgo del presidente de Estados Unidos en los argumentos audiovisuales: presidentes históricos

Los presidentes reales han sido tratados por el cine con un interés muy dispar, según aseguran Sarah Miles Bolam y Thomas J. Bolam en su libro

de *The Presidents on Film*, donde analizan 407 películas realizadas entre 1903 y 2005 protagonizadas por presidentes históricos. Lincoln lidera el grupo de los presidentes más representados por el cine o la televisión con 123 apariciones, seguido por Washington con 52. Otros presidentes importantes escogidos para protagonizar argumentos audiovisuales han sido Theodore Roosevelt con 33 apariciones, Jefferson con 25, Nixon con 24, Franklin D. Roosevelt con 22, Kennedy con 21 y Andrew Jackson con 15. En definitiva, existen películas, telefilmes o serie de televisión de todos los presidentes, salvo tres excepciones: John Tyler, James Buchanan y Warren Harding.

El siguiente análisis se va a centrar en el temperamento y el liderazgo de aquellos presidentes históricos que han tenido mayor resonancia dentro de la narrativa audiovisual. El objetivo es destacar si en las producciones audiovisuales existe una tendencia común en su modo de ser, aunque este no coincidiera con su comportamiento real, independientemente de la época o fase en que se realiza la producción. La razón es que según el texto mencionado *La Casa Blanca en el cine y en la televisión* de González-Fierro y Mena, los presidentes más importantes no han restringido sus manifestaciones en la pequeña o en la gran pantalla a una fase concreta, sino que su presencia en el audiovisual se extiende por las distintas épocas. Si bien es cierto, algunas de sus apariciones están ligadas al sentir de un determinado periodo. En este caso, se procurará encontrar el motivo de que tal producción viera la luz en un momento determinado.

No existe el propósito de ser exhaustivo en cuanto al análisis temperamental de los presidentes reales y, por esta razón, queda fuera del alcance de este trabajo realizar una radiografía de todos aquellos cuya vida ha sido llevada al cine o a la televisión en algún momento. Por lo tanto, sólo se incidirá en los presidentes históricos que hayan sido protagonistas de producciones que los hayan retratado a fondo durante su mandato. Como se anticipó en la introducción de este capítulo, no se tendrán en cuenta las representaciones de los personajes históricos cuyo relato tiene lugar en momentos anteriores o posteriores a la época en la que ejercieron como presidentes. Así mismo, de la filmografía cinematográfica o televisiva que se centra en la presidencia de alguno de los personajes se han escogido aquellas en las que el presidente ostenta el protagonismo total del argumento. Por ejemplo, el hecho de que se haya llevado a cabo un análisis temperamental de John Adams cuya figura ha sido mucho menos adaptada al cine y a la televisión que la de Thomas Jefferson o Franklin D. Roosevelt se debe a que en las adaptaciones audiovisuales de estos dos presidentes, no aparecen en muchas ocasiones como protagonistas absolutos de la trama o,

incluso, se refieren a periodos de su vida que no coinciden con su etapa presidencial. En este sentido, cuando han sido protagonistas resulta que el argumento de la película o de la producción televisiva se ha centrado en explorar una fase de su vida distinta a aquella en la que ejercieron como presidentes.

En otros casos, se ha optado por no analizar un determinado arquetipo presidencial, como el de Woodrow Wilson, cuya figura protagoniza una gran producción *Wilson* (Henry King, 1944) debido a la ausencia de otros filmes sobre dicho personaje en los que su participación haya tenido idéntico protagonismo para poder establecerse una comparativa de su comportamiento temperamental. De este modo, de las figuras presidenciales que se analizan se han escogido sólo algunas de las películas más destacadas con el objetivo de que ayuden a fijar un patrón de comportamiento sobre la figura presidencial correspondiente.

Como asegura Coyne, el presente estudio seguirá los mismos derroteros que el autor indica en el capítulo de su libro dedicado a la filmografía de los presidentes reales que han ocupado la Casa Blanca: “nos centraremos aquí en películas en las que los presidentes norteamericanos han figurado como protagonistas o, al menos, con un papel significativo” (Coyne 2008: 53). Como es obvio, esta metodología ha supuesto dejar sin analizar producciones audiovisuales muy interesantes desde el punto de vista narrativo y dramático, tal y como se ha señalado en el párrafo anterior. Un último dato se debe reseñar para justificar la inclusión de dos producciones audiovisuales (*Lincoln* y *Los Kennedy*) producidas unos años después de la finalización de la fase apocalíptica. La razón de su estudio reside en el interés del análisis temperamental y del liderazgo de ambas figuras presidenciales en las películas correspondiente. Además, también puede justificarse el análisis de ambas películas en que las filmaciones protagonizadas por presidentes históricos no obedecen a ninguna fase concreta de las propuestas por Coyne. Por lo tanto, la fase que queda fuera de su estudio, la de la era Obama, un mandato que también sucede después de la conclusión definitiva de la serie *El ala oeste de la Casa Blanca*, también ha originado retratos biográficos de presidentes de muy diferente índole y motivación, sin seguir unos patrones reconocibles que permitan la asociación de ideas.

6.2.1. La representación de George Washington en las producciones audiovisuales

Sin duda alguna, George Washington es uno de los presidentes norteamericanos más queridos por la sociedad estadounidense, sino el que más, y tanto el cine como la televisión se han encargado de subrayar el respeto y la admiración que emanan de su personalidad. Sin embargo, como aseguran González-Fierro y Mena, en esta:

“Filmografía extensa aparecen numerosos cortometrajes, capítulos concretos de series televisivas y documentales, así como apariciones circunstanciales en conocidos filmes, como *Revolución* [*Revolution*, High Hudson, 1985] o *El patriota* [*The Patriot*, Ronald Emmerich, 2000], siendo un hecho singular el que, dejando a un lado el cine mudo, no se haya efectuado aún ninguna producción cinematográfica de cierta importancia sobre este personaje, al margen de la miniserie televisiva *George Washington* [1984/1986]” (González-Fierro, F.J., González-Fierro, J.M. y Mena 2008: 137).

De las tres películas que componen la muestra observada sobre Washington, se puede asegurar que su carácter se ha retratado de forma similar en todas ellas, sin importar si el personaje era protagonista o no de la historia²⁷. En *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, John Farrow, 1959), Washington sólo aparece en una escena de la película pero es suficiente para reconocer la majestuosidad que desprende su figura y la influencia que ejerce sobre los demás por el respeto que le profesan. La escena es un encuentro entre el capitán de la exigua Marina del ejército continental durante la Guerra de la Independencia, John Paul Jones, y el comandante en jefe del ejército continental, George Washington, donde éste requiere la ayuda de Jones a pesar de que el carácter indómito del marino no es bien aceptado en el Congreso. Washington es filmado durante el tiempo que dura la escena de espaldas lo que acentúa la solemnidad que desprende su figura, propia de los personajes cuya dignidad e importancia queda más allá de ser reconocidos en el rostro concreto de algún actor. El discurso de Washington sobre la lucha por la libertad y el sacrificio subraya un temperamento guardián vigilante, donde la moral gobierna todas las acciones. La atención con la que Jones escucha y considera la opinión de Washington, a diferencia de la postura más altiva que el propio Jones tiene con el resto de los miembros del Congreso, indica la capacidad de liderazgo que ejerce la personalidad de Washington sobre los que le rodean.

²⁷ En esta ocasión, dada la relevancia que tiene la figura de Washington para los estadounidenses y a modo de detalle curioso que no desvirtúa en absoluto el presente estudio, se ha optado por introducir una película donde el presidente ostenta un papel muy secundario (*El capitán Jones*) con el objetivo de confirmar, cómo su figura es retratada con la misma solemnidad que en aquellas películas o series de televisión donde el personaje es protagonista.

Las otras dos producciones que se van a analizar se han realizado para la televisión. La primera es una miniserie que se dividió en dos partes *George Washington* (Buzz Kulik, 1984) y *George Washington II: The Forging of a Nation* (William A. Graham, 1986) y la segunda es un telefilme titulado *George Washington, la leyenda (The Crossing*, Robert Harmon, 2000)²⁸. La mini serie televisiva es una exhaustiva mirada, la mayor que se ha hecho hasta el momento, sobre el primer presidente de Estados Unidos y el telefilme se centra en un momento concreto de la Guerra de la Independencia: la que se consideró como la primera victoria del ejército continental sobre los británicos, tras un año de infructuosa lucha. El retrato que se hace de su persona en ambas producciones definen a Washington como un personaje lleno de virtudes: el sentido común, el afán por escuchar a todo aquel que le rodeaba, la humildad, el valor, el coraje, la capacidad para tomar decisiones e imponerlas sin necesidad de enfrentarse a sus oponentes haciendo valer su razonamiento juicioso, la dedicación abnegada al bien común, la templanza de su carácter, el respeto por la moral pública y la privada, el sentido de la responsabilidad, el liderazgo, el respeto hacia los demás incluyendo a sus enemigos políticos... hacen de Washington un personaje de temperamento guardián vigilante y la única persona, según contemplaron los primeros políticos estadounidenses, que podía ser capaz de mantener unida la nación, precisamente, por su temperamento conciliador.

Su liderazgo viene marcado por su papel de excelente comunicador, dotado con capacidad organizativa, que supo respetar y distribuir las primeras tareas de un gobierno que construyó desde cero; hábil en la política, como demuestra el éxito de sus esfuerzos realizados para que se ratificara la Constitución federalista; una visión, guía de la nueva nación a pesar de los múltiples puntos de vista que existían al respecto; un gran estilo cognitivo y capacidad para razonar y, por supuesto, una inteligencia emocional que transmitía una gran seguridad a pesar de las muchas decisiones arriesgadas que tuvo que realizar, tanto en el combate como en la política. Todo esto se traduce en quien ha sido el único presidente de la historia de Estados Unidos elegido por unanimidad en las dos legislaturas que gobernó. Coyne encuentra una justificación para explicar la falta de una gran producción audiovisual que se centre en la figura del primer

²⁸ Dada la escasez de producciones que retratan a Washington ejerciendo la presidencia de la nación, también se ha optado por incluir *George Washington, la leyenda* en el objeto de este estudio para confirmar que su retrato temperamental y la forma en que ejerce el liderazgo no varían en ninguna de sus apariciones, ya sea retratado como presidente o durante el periodo de la independencia. Se puede observar así, la admiración y la solemnidad con las que los norteamericanos encumbran a su primer presidente.

presidente del país: “El George Washington de la historia y aún el mito es demasiado correcto, demasiado atado a la imagen Parson Weems²⁹ de algo tedioso, conservador, buen chico y francamente, no lo suficiente *espadachín* para ser el material del que los sueños y las leyendas del cine están hechas” (Coyne 2008: 53).

6.2.2. La representación de John Adams en las producciones audiovisuales

La influencia de John Adams en el cine y en la televisión no ha sido tan vasta como la de George Washington y su aparición en numerosos filmes con un pequeño papel en el argumento ha sido la nota predominante en la filmografía del segundo presidente de la nación. Su gran aparición en la producción audiovisual fue el estreno de la serie de televisión *John Adams* (Tom Hooper, 2008). En ella se puede observar que presenta un carácter muy diferente respecto a su inmediato antecesor en el cargo. En la serie desarrolla una personalidad justa y honesta con una inclinación natural hacia el bien que, sin embargo, viene acompañada por un temperamento poco diplomático y nada conciliador.

Según el dibujo que sobre el personaje real realiza la serie, su gobierno estuvo plagado de luchas internas que no supo mantener controladas como sí lo hizo Washington y que provocaron que su figura saliera perjudicada en la posteridad. También en política exterior tuvo muchos problemas, como demuestra que a punto estuvo de entrar en guerra con Francia cuando, a raíz de un tratado comercial con Gran Bretaña firmado en 1794, los franceses interpretaron este acto como una afrenta al que habían firmado en 1778 cuando las colonias luchaban por su independencia. Sin embargo, John Adams evitó responder a los ataques franceses con el temor de que una guerra contra los galos supondría una derrota casi segura de Estados Unidos, que por aquel entonces todavía estaba forjándose. Su postura le granjeó numerosos adversarios políticos que se inclinaban por una respuesta bélica.

Estas grietas entre sus colaboradores y él mismo se hacían cada vez más grandes y se agravaron por su falta de tacto a la hora de comunicar sus decisiones. En este sentido, la mayor parte de las veces, aunque estuviera

²⁹ Según Harrington, Parson Weems fue un escritor y editor de libros de finales del siglo XVIII y principios de XIX que se consideraba a sí mismo un historiador y era conocido por sus exageraciones e invenciones. Entre otras publicaciones, fue de los primeros en biografar la vida de George Washington. Su libro *La vida de Washington*, escrito en 1800, muestra una imagen del primer presidente repleta de virtudes que ayudó a crear una moral instructiva en la recién creada nación. De hecho, el volumen que escribió sobre Washington se ha convertido en fuente de historias apócrifas sobre el primer presidente.

tomando la mejor opción para Estados Unidos, le faltó generar la confianza necesaria para ejercer un adecuado liderazgo. Quizás porque carecía de la autoconfianza necesaria y le faltaban dotes como comunicador, tal y como muestra el personaje dramático creado: un hombre inteligente y culto a quien no le importaba navegar en solitario por los escabrosos terrenos de la política, que se crecía en el enfrentamiento político con tal de hacer prevalecer sus decisiones, que casi siempre consideraba las mejores para la nación, aun a riesgo de mostrarse incompetente.

En la serie goza de un temperamento presidencial de guardián vigilante, como demuestra la neutralidad con la que Estados Unidos se mantuvo en la guerra entre Gran Bretaña y Francia y que en su mente siempre estuvo el pueblo de Estados Unidos y la defensa justa de la moral que también aplicaba a los juicios en los que participaba como abogado antes de ser presidente.

Su capacidad de liderazgo es más bien endeble porque no supo ganarse adeptos a causa de su temperamento humano. Según la serie, no fue un eficaz comunicador y su habilidad política era más bien escasa. De esta forma, aunque su capacidad intelectual era digna de reseñar, al igual que su visión, ninguna de las dos estuvieron acompañadas por su inteligencia emocional de la que era prisionero, cuando las críticas arreciaban contra su labor y eran más feroces. Por lo tanto, según la serie de televisión, fue un presidente que aunque desarrolló una gran labor el frente de la nación no supo transmitir un gran liderazgo. Quizás por esta razón, su reconocimiento cinematográfico ha llegado más tarde que el de otros presidentes más carismáticos.

6.2.3. La representación de Abraham Lincoln en las producciones audiovisuales

El decimosexto presidente de Estados Unidos presenta la filmografía más extensa que se ha realizado hasta la fecha sobre cualquier presidente histórico. Sin duda alguna, es la figura presidencial más admirada por los ciudadanos estadounidenses, incluso más que el propio Washington, y Hollywood no ha permanecido ajena a esta realidad. De todas las películas y series de televisión que se han realizado hasta la fecha, se han escogido dos en el presente estudio con el fin de indagar en el temperamento y la capacidad de liderazgo de Lincoln. Aunque la primera aparición importante de Lincoln tiene lugar en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) en la que es retratado con la admiración y

la solemnidad que se convertirá más tarde en los modos de representarle más comunes, su aparición en la misma es breve y queda limitada a un segundo plano, “Griffith trata al presidente con reverencia; la primera aparición de Lincoln en la película es acompañada por el himno *Gloria, gloria, Aleluya*” (Crawley 2006: 34-35). Una de ellas es un relato biográfico de la vida del presidente, *Abraham Lincoln* (David W. Griffith, 1930). La otra se centra en una parte muy concreta de su presidencia, *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012). Existen otras dos películas que reflejan el mismo comportamiento o uno muy similar al de las que se van a estudiar pero que retratan su vida antes de llegar a la presidencia de la nación: *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939) y *Lincoln en Illinois* (*Abe Lincoln in Illinois*, John Cromwell, 1940).

Uno de los motivos por los que su figura provoca tanta atención es que representa como nadie el triunfo del *sueño americano*, debido a su procedencia enmarcada en el ámbito rural. Esta condición se subraya especialmente en la película dirigida por Griffith cuya biografía se detiene en los años que vivió junto a sus padres dedicado a las tareas del campo y en los que empieza a cultivar una gran curiosidad por las leyes y todo lo que rodea al ámbito legal. También contrasta con el ambiente en el que se está criando su inclinación por la lectura, ya que Shakespeare y los clásicos griegos y romanos ocupan la mayor parte de su tiempo libre.

En este sentido habría que destacar que, aunque Spielberg no incide en el periodo formativo de sus años de juventud, sin embargo, se puede apreciar de manera diáfana la impronta sembrada en aquellos tiempos. Sobre todo, a través de las múltiples anécdotas del pasado a las que el presidente recurre cada vez que explica a su grupo de asesores un hecho del presente. En las dos películas Lincoln es caracterizado como una persona callada, introvertida y muy reflexiva que tan sólo participa de la conversación cuando sabe que tiene algo interesante que aportar. También goza de un carácter prudente, sereno y pacífico, que le impide imponer sus opiniones a los que le rodean sino es por medio de la lógica y el raciocinio. Además, la humildad es la virtud principal que le ha caracterizado en los retratos cinematográficos que se le han dedicado.

En las dos películas se aduce que el máximo objetivo de Lincoln consiste en mantener la Unión de los estados como triunfo final de la democracia y de la fortaleza de Estados Unidos ante el mundo. Así, por ejemplo, en la película de Griffith una vez que ha estallado la Guerra Civil y a pesar de que los estados del Norte empiezan perdiendo la batalla, Lincoln, en contra de la opinión de sus asesores que le sugieren claudicar,

repite una y otra vez que la Unión debe triunfar y el país entero debe permanecer en ella. Además, las dos películas transmiten una imagen de Lincoln muy mesiánica en su resolución: la de Griffith concluye con el asesinato de Lincoln y presenta un plano final en el monumento construido en su honor en Washington D.C. del que irradian unos rayos por detrás del mismo que lo asemejan a la representación de un santo o del mismo Jesucristo. A la vez se escucha el estribillo principal del *Battle Hymn of the Republic*, cuyo estribillo principal repite una y otra vez el conocido: gloria, gloria, aleluya... “cuyas palabras refuerzan la concepción popular de Lincoln como un Cristo americano” (Coyne 2008: 43).

Incluso, el Lincoln de Spielberg que dirige una película muy intelectual, directa y sobria, en la que prima el diálogo y los personajes más que la acción, que es inexistente, dedica un plano final al protagonista de su película en el que prevalece la emoción. La figura de Lincoln se funde con la llama de una vela y las dos imágenes permanecen encadenadas con la presencia del presidente en el centro de la llama. La intervención de Lincoln pertenece al último discurso que pronunció antes de ser asesinado. En la alocución, Lincoln, habla sobre el derecho de todos los seres humanos a ser iguales ante la ley y enaltece la firma de una paz duradera. El fuego que le rodea procedente de la llama de la vela remite al símbolo cristológico de la esperanza y la luz que guía en las tinieblas.

En relación con el temperamento que se desprende de la figura de Lincoln en las dos interpretaciones del personaje hay que distinguir el temperamento guardián vigilante de la película de Griffith y un temperamento racional director en la película de Spielberg. Aunque también se puedan atisbar brotes de artesano director en el comportamiento de la película de Spielberg debido a los sobornos en los que incurre Lincoln con tal de obtener los votos que lo facultan para conseguir un bien mayor, la abolición de la esclavitud. El congresista Stevens así se lo hace saber a su esposa negra cuando regresa a su casa, una vez que se ha aprobado la enmienda: “la ratificación ha sido posible bajo un manto de corrupción orquestado por el más puro de los hombres”. Además, la dificultad que atraviesa la relación con su mujer con motivo de su constante dedicación a la ratificación de la enmienda deja entrever a un personaje más volcado en lo profesional que en lo familiar. Descuidando, de esta manera, el equilibrio vital que sí es más importante para los guardianes.

Sobre su capacidad de liderazgo es claro que cumple las seis características que lo constituyen. La eficacia como comunicador es muy clara, tanto en lo que se refiere a la oratoria del discurso de masas como al

apoyo moral que suministra a su gente en los momentos más difíciles para ellos. De la misma forma que en *Lincoln* destaca su habilidad política para obtener los votos favorables que permiten sacar la decimotercera enmienda adelante, se resalta también en *Abraham Lincoln* su capacidad organizativa gracias a la cual toma decisiones importantes cuando peor lo tienen los estados del Norte. La firme voluntad de hacer una ley contra la esclavitud antes de que termine la guerra, que el Norte ya tiene ganada, se debe a la visión política que ostenta Lincoln, según la cual predice que firmar la enmienda en esa situación es la única posibilidad de acabar legalmente con la esclavitud. Su estilo cognitivo y su inteligencia emocional también se encuentran representadas favorablemente a través de su intelecto, conformado en su juventud y en el control de sus emociones, respectivamente, aún en los instantes más difíciles y los conflictos más complicados de su vida.

6.2.4. La representación de John F. Kennedy en las producciones audiovisuales

Según Coyne, “si Kennedy no hubiera existido, Hollywood habría sido exprimido para inventarlo” (Coyne 2008: 67). No en vano, su legado político, la gran influencia social que tenía su familia y las numerosas tragedias que acompañaron a la misma, su condecoración con la Medalla al Valor que le convertía en héroe de la II Guerra Mundial, su matrimonio, en 1953, con una de las mujeres más hermosas y elegantes del momento, Jacqueline Bouvier, sus romances fuera del matrimonio antes y durante su presidencia y, por supuesto, el trágico desenlace con el que acabó su vida, todavía no aclarado en el día de hoy, proporcionan innumerable caudal dramático para que su vida pueda ser adaptada a la gran y a la pequeña pantalla.

Sirvan como ejemplos títulos como, *Patrullero PT 109 (PT 109, Leslie H. Martinson, 1963)*, que indaga en los tiempos en que Kennedy combatió en la II Guerra Mundial y consiguió convertirse en héroe de guerra; *Acción ejecutiva (Executive Action, David Miller, 1973)* que juega con la hipótesis de que su asesinato fue provocado por miembros de la derecha radical de Estados Unidos; *The Missiles of October (Anthony Page, 1974)*, película para la televisión cuya acción se centra exclusivamente en la crisis de los misiles cubanos que a punto estuvieron de avocar al mundo a la III Guerra Mundial; *Capitanes y reyes (Captains and the Kings, Douglas Heyes, 1976)*, miniserie de televisión que lleva a cabo una mirada a la familia Kennedy desde la primera generación de

inmigrantes irlandeses o *Jacqueline Kennedy, vida privada...* (*Jacqueline Bouvier Kennedy*, Steve Gethers, 1981) cuya trama, tal y como el título indica, explora la relación entre el presidente y la primera dama haciendo hincapié en la vida de Jacqueline Kennedy antes de conocer a quien sería el futuro presidente de Estados Unidos. Y, por supuesto, *JFK, caso abierto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991) el título reciente más emblemático de cuantos se inspiran en el líder de origen irlandés pero que al centrarse en las investigaciones posteriores que se llevaron a cabo a raíz del magnicidio de Dallas, las apariciones del presidente quedan reducidas a imágenes de archivo. Por esta razón, se antoja imposible someter al presidente al análisis de los arquetipos presidenciales estudiados.

Por encima de todos los acercamientos que se han realizado a la figura de Kennedy destaca una miniserie de televisión británica *Kennedy* (Jim Goddard, 1983) que supuso la primera gran panorámica que se llevó a cabo de su presidencia. En el veinte aniversario de su asesinato una cadena de televisión británica, Central Independent Television, se lanza a la producción de una biografía que abarca desde que es elegido presidente hasta el magnicidio. A través de los siete episodios que la componen se muestran los momentos políticos más importantes del presidente y la forma en que les hizo frente. A la vez, incide en diversos episodios de la vida familiar pero sin recrearse en los detalles más escabrosos de sus aventuras extramatrimoniales. Sólo se hace referencia a estos detalles por medio de conversaciones en las que el presidente es consciente de que está cometiendo comportamientos inmorales pero que, en ningún caso, afectan a la feliz familia que ha formado con Jackie Kennedy.

Entre los momentos más destacados que se detallan a lo largo de los episodios de la serie se encuentran: el nombramiento de su hermano Robert Kennedy como Fiscal General, el fracaso de la invasión de Cuba en Bahía de Cochinos, sus intentos por evitar los monopolios de las empresas en el interior de Estados Unidos, la lucha por fortalecer los derechos civiles de los ciudadanos negros en el sur de Estados Unidos y, por supuesto, los dramáticos días de la crisis de los misiles de Cuba. En la serie Martin Sheen encarna al presidente Kennedy con tanta fuerza y convicción que “ha retenido una asociación icónica con el papel desde entonces” (Coyne 2008: 71).

El temperamento presidencial que puede extraerse de esta serie de televisión por la forma en la que el personaje de Kennedy se comporta cuando se enfrenta a los numerosos problemas políticos que se agolpan sobre su mesa y cómo, al mismo tiempo, presta una delicada atención a los

asuntos familiares le señalan como un guardián vigilante. El retrato de Kennedy en la serie indica que su prioridad lo constituyen, sin duda alguna, los ciudadanos de su país y los miembros de su familia. Por esta razón, es un retrato idealista del más carismático de sus presidentes contemporáneos que no es casualidad que esté producida en la fase catalogada por Coyne como nostálgica. Esta razón explica que se tuviera especial cuidado para impedir que los detalles más escandalosos de su vida no aparecieran de manera significativa en el argumento de la serie de televisión. De esta forma, la serie se centra en destacar la capacidad para mantener el orden en su vida y en hacer frente a los problemas con absoluta transparencia y respeto a las leyes. Así, lo demuestra el suceso que le lleva a reconocer públicamente el fracaso de la invasión de Cuba en el asunto de Bahía de Cochinos que, sin embargo, según la producción terminó reforzando su talla moral ante los ciudadanos estadounidenses.

Existe otra serie de televisión estadounidense *Los Kennedy* (*The Kennedys*, Jon Cassar, 2010) que profundiza con mayor realismo en las desavenencias matrimoniales de John y Jacqueline Kennedy por el conocimiento que tiene ella de los desmanes de su marido al que amenaza con el divorcio sucesivas veces. También el padre, Joseph Kennedy, tiene un comportamiento inmoral que refuerza y convierte la visión del clan Kennedy en una radiografía ácida y nada idealista sobre el poder. El temperamento de Kennedy en esta serie es artesano director, es decir el mismo que le corresponde según la clasificación de Choiniere y Keirse. El acercamiento al personaje de Kennedy, mucho más realista que en otras ocasiones, es la razón por la que su figura pierde algo de la visión idealista, tan unida al personaje. Esta serie de televisión está producida en la era Obama aunque el argumento no se corresponde con la esperanza que el último presidente de Estados Unidos supo transmitir al pueblo norteamericano cuando llegó a la Casa Blanca. Más bien, la historia arrastra todavía el sentir de la sociedad experimentado en la fase anterior, la apocalíptica.

En *Trece días* (*Thirteen days*, Roger Donaldson, 2000), el temperamento de Kennedy presenta muchas similitudes con el mostrado en la serie de televisión *Kennedy*. Es decir, también es guardián vigilante. El argumento se centra exclusivamente en los trece días que se prolongó la crisis de los misiles de Cuba y cómo Kennedy tuvo que mantener la serenidad y la calma suficiente para no tomar decisiones que condujeran a la III Guerra Mundial mientras, al mismo tiempo, protegía la vida de los ciudadanos estadounidenses. Está película cuyo argumento se refiere a un

periodo de crisis mundial es fiel reflejo de la fase esquizofrénica a la que pertenece.

El liderazgo de Kennedy en estos tres retratos audiovisuales está fuera de toda duda y cumple sobradamente los seis puntos que permiten distinguir a los buenos líderes del resto. Su eficacia como comunicador, representa uno de los principales avales de Kennedy, sino el mejor. Así lo demuestran los numerosos discursos de contenido, principalmente, emocional con los que se dirigía a la nación. Pero también su capacidad organizativa, como se detalla en la selección y la adjudicación de tareas a los miembros de su gabinete, en especial el nombramiento de su hermano Robert Kennedy como Fiscal General y en las directrices ordenadas en los momentos de mayor crisis. También su habilidad política le permitía obtener siempre el resultado que deseaba alcanzar sin que para ello tuviera que imponer su criterio de manera unilateral. Su estrategia principal consiste en las dos producciones señaladas en la búsqueda de asesoramiento y consejo de las personas más experimentadas a su alrededor.

Por ejemplo, es conveniente mencionar cómo *Trece días* refleja a la perfección su habilidad política porque es capaz de transmitir al resto de los países del mundo que la crisis de los misiles de Cuba es responsabilidad, exclusivamente, de la Unión Soviética de una forma en que el país comunista no se siente acusado directamente por Estados Unidos. Para ello recurre al representante de su país en la ONU, Adlai Stevenson, con el objetivo de que el mensaje sea emitido de una forma diplomática. Tanto la película como las dos series hacen un retrato de la brillante inteligencia de Kennedy por su capacidad para analizar los conflictos y tomar siempre las decisiones acertadas. A la vez, sabe mantener su inteligencia emocional equilibrada para impedir que las pasiones le dominen en los momentos de máxima tensión, permitiéndole transmitir seguridad a sus más allegados. De todas las características detalladas, la visión es la más endeble. Esto se aprecia en varios momentos de la serie de televisión de los años ochenta en la que plantea una política exterior para el sudeste asiático que conducirá a la guerra de Vietnam. Sus decisiones se basan, en este sentido, en impedir el avance del comunismo por la zona sin calcular los terribles efectos a los que conducirá esta decisión unos años después. La decisión de invadir Cuba por Bahía de Cochinos también reflejó su falta de visión, aunque ambas series dejan claro que fue una decisión impuesta con la que Kennedy nunca estuvo muy de acuerdo.

6.2.5. La representación de Richard Nixon en las producciones audiovisuales

Richard Nixon ha sido hasta el momento el presidente más controvertido de la historia de Estados Unidos y el único que ha dimitido de su cargo por abusar del Estado de Derecho. Su figura ha dado lugar a producciones audiovisuales sobre su presidencia que en lugar de llevar a cabo una hagiografía sobre el personaje han centrado su argumento exclusivamente en el caso Watergate. La conocida investigación que se llevó a cabo por parte del Departamento de Justicia para aclarar quién autorizó las escuchas telefónicas y el robo de material de archivo en el hotel Watergate, sede que utilizó el Partido Demócrata para preparar las elecciones de 1972. Sólo *Nixon* (Oliver Stone, 1995) realiza una exploración de la vida del expresidente más allá del caso Watergate que, aún así, concentra gran parte del metraje de la película. Para analizar cómo ha retratado el cine la personalidad de Nixon se han utilizado una serie de televisión, *Watergate: el escándalo* (*The Final Days*, Richard Pearce, 1989) y dos películas, *Nixon* y *El desafío –Frost contra Nixon*³⁰.

Watergate: el escándalo, como el propio título indica, es una radiografía de lo que sucedió en el interior de la Casa Blanca desde que el caso empezó a implicar al presidente de Estados Unidos. Es una serie de televisión con varios puntos de vista sobre el conflicto principal pero que concede bastante protagonismo a los abogados que defendieron la labor de la Casa Blanca en el asunto. Por lo que respecta a *Nixon* se trata, seguramente, de la representación más compleja que se ha llevado a cabo hasta el día de hoy sobre el presidente Nixon, “no es tanto un biopic como una exploración psicológica de uno de las más fascinantes y enigmáticas personalidades de la historia de Estados Unidos” (Coyne 2008: 82). En ella Stone trata de infiltrarse en la cabeza del presidente para justificar las decisiones que tomó. En primer lugar, lo que le llevó a incurrir en el delito del robo de material clasificado y escuchas ilegales y, en segundo lugar, la aguerida lucha con la que trató de convencer a la sociedad de que la ilegalidad de sus acciones no eran tales. Para ello, la película viaja a la infancia donde fue confeccionando una personalidad acomplejada y sometida a sus padres, incapaz de adquirir el carisma suficiente para ser admirado y querido por los que le rodeaban. La frase que pronuncia Nixon

³⁰ También, como en el caso de Washington, se hará una excepción en la utilización de este material para la exploración del temperamento y el liderazgo de Nixon porque la película, a pesar de estar centradas en la vida de Nixon después de que hubiera sido presidente, gran parte del argumento gira en torno al caso Watergate y la visión que tiene Nixon del suceso con la perspectiva de los años. Por este motivo, porque el argumento principal gira en torno a unas circunstancias que acontecieron durante su presidencia se ha decidido mantener en el estudio, el análisis de la representación de Nixon que hace esta película.

(Anthony Hopkins) ante el retrato de Kennedy en la Casa Blanca resume el complejo de inferioridad y la falta de carisma y empatía que padece: “cuando te ven a ti consigues que los demás piensen en lo que quieren ser, pero cuando me ven a mi piensan en lo que son”. Esta aseveración resume a la perfección las bases en las que debe forjarse un verdadero líder y la inspiración que debe transmitir a su pueblo. El presidente paranoico, poseedor de un humor cambiante e irreflexivo, como demuestra la decisión que precede a todo lo que más tarde desembocará en el caso Watergate es fruto de una personalidad colérica.

La filtración a la prensa de que la Casa Blanca debe desclasificar los documentos que expliquen las verdaderas razones por las que se prolonga la guerra de Vietnam hace estallar de ira a Nixon, que inmediatamente crea un grupo secreto para investigar la filtración y buscar sus conexiones con el Partido Demócrata. La razón de fondo es que el presidente observa estos acontecimientos como una afrenta personal, resultado de su complejo de inferioridad, a partir de la cual los demócratas buscan desacreditarle para reducir sus posibilidades de ser reelegido como presidente en las elecciones de 1972. Para destapar la filtración, Nixon, ordenará finalmente las escuchas ilegales al Partido Demócrata. En *El desafío. Frost contra Nixon*, la trama gira en torno a la larga entrevista que llevó a cabo el periodista de *realities shows* británico David Frost a Richard Nixon, cuatro años después de su dimisión. En ella, el conflicto principal de la trama radica en la obtención de una disculpa pública de Nixon acerca del caso Watergate. Una circunstancia que no reconoció Nixon ni siquiera en el momento de su dimisión como presidente.

En todas las producciones se aprecia el carácter de Nixon como el de alguien que permanece ajeno a la realidad y que ha constituido la suya propia. El temperamento presidencial reflejado en las tres películas es de artesano director, reflejado en la soberbia que muestra en todo tipo de situaciones, tanto en el ámbito privado como público. A la luz de los hechos, la ética que proclama con sus palabras está, por lo tanto, vacía de significado y esta circunstancia le hace aparecer ante la opinión pública como una persona insegura y falta de confianza. Sólo en *El desafío. Frost contra Nixon* se intuye un cambio de actitud, no de temperamento, en cuanto a la postura que mantuvo de no reconocer ningún error en el caso Watergate y experimenta así una modificación de su conciencia reflejada en la llamada de teléfono que le hace a Frost antes de la última entrevista. En dicha escena, trata de enervar el orgullo del entrevistador quien hasta ese momento se ha mostrado dócil y blando. De esta forma, pretende soliviantarle y provocar que Frost le ponga en una situación que le permita

confesar su arrepentimiento ante la nación y expiar así el sentimiento de culpa que arrastra.

Experimenta una percepción de los acontecimientos gobernados por la subjetividad y esto le impide apreciar la realidad de los hechos. Nixon ha sido de todos los presidentes, el que menos capacidad de liderazgo ha ostentado en las producciones audiovisuales. Cuando se aplican los seis puntos que caracterizan dicha capacidad a la figura representada de Nixon podría determinarse que su modo de actuar es el contrario al de un gran líder. Más bien, resulta misterioso como una personalidad tan oscura y poco comunicativa llegara a liderar Estados Unidos. Su eficacia como comunicador no inspira en masa a sus compatriotas, sino que a través de discursos directos se limita, más bien, a ser más pragmático que emotivo.

Otras carencias de liderazgo se aprecian en la falta de capacidad organizativa y de habilidad política, como se demuestra en la forma en que llevó el asunto Watergate y la propia Guerra de Vietnam. En el plano positivo pueden destacarse sus decisiones de acercar posturas con China y la Unión Soviética, como ejemplos de buena visión política. Su inteligencia y su capacidad de tomar decisiones se dejaban arrastrar por su incapacidad para controlar las emociones y, por lo tanto, ninguna de las dos características destaca entre las virtudes de Nixon mostradas en su filmografía. Como puede apreciarse, se ha cuidado mucho de no presentar al Nixon audiovisual con las características que forjan a los verdaderos líderes. Además, ni en la serie de televisión ni en las dos películas existe ninguna intención de idealizarlo, como sí sucede con otros presidentes. Así que las adaptaciones de la vida de Nixon, independientemente de la fase en que hubieran sido producidas, siempre han tenido la misma tendencia negativa, salvo en el caso de *El desafío. Frost contra Nixon* donde se intuye cierta esperanza a través del reconocimiento de la culpa. Seguramente su producción en el año 2008, realizada en los albores de la era Obama, podría ser considerada como un mensaje directo a Bush para que siga el ejemplo de Nixon, tras el fracaso de la Guerra de Irak y sus consecuencias que llegan hasta nuestros días.

6.3. Conclusiones

Como se ha podido observar, las producciones audiovisuales han tendido a idealizar las acciones de la mayor parte de los personajes que han ostentado el cargo de presidente de Estados Unidos. En el caso de los presidentes ficticios, este rasgo del temperamento presidencial es menos

palpable que cuando se retrata en las producciones audiovisuales a los presidentes reales. Así, según el análisis que se ha llevado a cabo puede apreciarse como el temperamento presidencial suele coincidir con los detalles que definen las fases en las que se realizan la película o la serie de televisión. De esta forma, el temperamento guardián vigilante es el preferido en las fases idealista, nostálgica y la primera parte de la esquizofrénica, lo que supone la correcta asociación entre el temperamento guardián vigilante que la sociedad demanda de su presidente y los problemas que padece la sociedad en esos momentos. Es decir, tiende a idealizarlo.

También algunas películas de la fase pragmática, aquella en la que la Guerra Fría alcanza su punto más álgido, las películas tratan de demandar presidentes que vivan la moral y el uso correcto de la ley como el comportamiento presidencial que mejor protege a los ciudadanos. Así se aprecia en *Punto límite* y *Siete días de mayo*. Pero, a la vez, *Tempestad sobre Washington* también pretende reflejar la complejidad de estos momentos e influida por el realismo crea un presidente con un temperamento más humano, como el presidente artesano director protagonista de la película. La fase paranoica, la segunda parte de la fase esquizofrénica y la fase apocalíptica sintonizan a la perfección el sentir de la sociedad de esos periodos con el contenido político de las producciones audiovisuales realizadas en dichos momentos y, en este sentido, las películas con presidentes ficticios de protagonistas reflejan la pérdida de fe del pueblo norteamericano en la figura presidencial, como demuestra el temperamento artesano jugador de la mayoría de ellos. La conclusión que explica la existencia de la asociación casi perfecta entre la fase y el presidente ficticio que protagoniza las películas correspondientes se debe, fundamentalmente, a que la creación de un personaje dramático inventado permite reflejar con mucha mayor fidelidad el sentimiento de la sociedad en cada periodo.

Sin embargo, las biografías presidenciales de presidentes históricos están limitadas por unos hechos que acontecieron y acotan, de entrada, las intenciones que la serie de televisión o la película pretenden transmitir. Sin embargo, por encima de los sucesos reales que marcan la trayectoria de cada presidente y que dan origen a su temperamento verdadero, cuando se ha llevado a cabo la adaptación audiovisual de un presidente histórico poco ha importado la fase en la que se estrenó la película o serie porque, como se ha comprobado, la mayor parte de las veces, salvo en el caso de Nixon, se ha idealizado la imagen presidencial aplicando al personaje dramático el temperamento guardián vigilante. Sin duda, alguna, es la

imagen que la sociedad norteamericana quiere mostrar de sus presidentes reales y, por lo tanto, con la que más se identifica. Al fin y al cabo, este temperamento es el que mejor refleja el comportamiento ideal con el que se asocian muchas de las películas procedentes de Hollywood, no sólo aquellas que tienen a presidentes como protagonistas.

En los dos enfoques realizados, tanto el protagonizado por presidentes ficticios como el protagonizado por presidentes reales, existe una correspondencia en el diseño dramático del personaje entre el buen liderazgo que ejerce el presidente y el temperamento que lo define. De esta manera, un comportamiento ejemplar como es el caso del guardián vigilante o el racionalista director se identifican con líderes a los que se admira. Sin embargo, cuando el temperamento no tiene un sentido positivo, como el caso de los artesanos jugadores directores o, en menor medida, el guardián procurador, no suscita la emulación en el espectador y anticipa una nula capacidad para el liderazgo.

Presidente ficticio	Película/Serie TV	Arquetipo temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Judson Hammond	<i>El despertar de una nación</i> (1933)	De artesano jugador a idealista guía	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Idealista
Presidente	<i>Tempestad sobre Washington</i> (1962)	Artesano director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
Merkin Muffley	<i>¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú</i> (1964)	Artesano jugador	Inteligencia emocional	Pragmática
Jordan Lyman	<i>Siete días de mayo</i> (1964)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
Presidente	<i>Punto límite</i> (1964)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
David Stevens	<i>Alerta: misiles</i> (1977)	Guardián procurador		Paranoica
Dave Kovic	<i>Dave, presidente por un día</i> (1993)	Idealista guía	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
Andrew Shepherd	<i>El presidente y Miss Wade</i> (1995)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
Thomas Whitmore	<i>Independence Day</i> (1996)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
James Dale	<i>Mars Attacks</i> (1996)	Artesano jugador		Esquizofrénica
James Marshall	<i>Air Force One</i> (1997)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
Allen Richmond	<i>Poder absoluto</i> (1997)	Artesano jugador		Esquizofrénica
Beck	<i>Deep Impact</i> (1998)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
Jackson Evans	<i>Candidata al poder</i> (2000)	Artesano director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política y visión	Esquizofrénica
Presidente Fowler	<i>Pánico nuclear</i> (2002)	Artesano director		Apocalíptica
Presidente	<i>El día de mañana</i> (2004)	Artesano director		Apocalíptica
Presidente	<i>Los Simpsons. La película</i> (2007)	Artesano director		Apocalíptica

Presidente ficticio	Película/Serie TV	Arquetipo temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Presidente	<i>Wall-E</i> (2008)	Artesano director		Apocalíptica
David Palmer	24 (2001-2010)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Apocalíptica
Charles Logan	24 (2001-2010)	Artesano jugador		Apocalíptica
Allison Taylor	24 (2001-2010)	Racional director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Apocalíptica

Fuente propia

Presidente histórico	Película/Serie TV	Arquetipo temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
George Washington	<i>George Washington</i> (1984) y <i>George Washington: The Forge of a Nation</i> (1986)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
	<i>George Washington, la leyenda</i> (2000)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
John Adams	<i>John Adams</i> (2007)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión y estilo cognitivo	Apocalíptica
Abraham Lincoln	<i>Abraham Lincoln</i> (1930)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Idealista
	<i>Lincoln</i> (2012)	Racional director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	
John F. Kennedy	<i>Kennedy</i> (1983)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
	<i>Trece días</i> (2000)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
	<i>Los Kennedy</i> (2010)	Artesano director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	
Richard Nixon	<i>Watergate: el escándalo</i> (1989)	Artesano director	Visión (cuando toma la decisión de acercar posturas con China y la Unión Soviética)	Nostálgica
	<i>Nixon</i> (1995)	Artesano director		Esquizofrénica

Fuente propia

PARTE III

AARON SORKIN: LA PERSPECTIVA DRAMÁTICA DE UN
IDEALISTA CONTEMPORÁNEO

7.

La elegancia en la escritura cinematográfica

“Yo no tengo la inteligencia que admiro, pero tengo el don de imitar su sonido” (Ayuso 2012). Con esta sentencia Aaron Sorkin resume su mejor virtud a la hora de escribir un guion cinematográfico. La capacidad de encadenar las palabras sobre el papel para que las frases sean pronunciadas por el personaje constituye, sin ninguna duda, la característica fundamental que define su estilo. Como puede observarse, a través del comentario, Sorkin, se distancia de la gran capacidad intelectual que transmiten sus personajes cuando dialogan, ya sea en obras de teatro, series de televisión o películas, y está indicando al mismo tiempo que su principal aptitud le faculta exclusivamente para la ficción, es decir, para la industria del entretenimiento. Según su opinión, las consideraciones que realiza en la vida real se limitan como los de muchas otras personas a los temas deportivos, que son las páginas que primero visita cuando abre un periódico, y a los asuntos de política que afloran en las noticias y que comenta como un ciudadano más.

Sin embargo, la atención instantánea que genera en el espectador el particular enfoque con el que se enfrenta a la escritura de los diálogos no fue un sueño perseguido infatigablemente desde la infancia, sino que llegó más bien fruto de la frustración que supuso no poder encontrar trabajo estable como actor. De hecho, las aspiraciones que tenía de niño se vieron cumplidas cuando pudo acceder a la universidad para estudiar la carrera de interpretación. Un sueño que empezó a albergar cuando siendo niño acudía a la escuela en Scarsdale –un barrio residencial de clase media a poca distancia de Nueva York, donde residía con sus padres y sus dos hermanos mayores– y participaba en muchas de las obras de teatro que se organizaban en el colegio. Durante su juventud, lejos de apartar esta

actividad de sus preferencias siguió persistiendo el deseo de estudiar interpretación y continuó demostrando por su grado de implicación en el grupo de teatro del instituto que la aspiración de vincularse profesionalmente al arte dramático iba en serio. Por esta razón, cuando llegó el momento de elegir unos estudios universitarios a sus padres, cuyas profesiones eran ajenas a la carrera artística que Sorkin pretendía emprender, no les extrañó que su hijo menor se decantara por esta rama de las humanidades.

Con la perspectiva que conceden los años, se puede afirmar que su temprana vocación actoral pudo ser despertada por el deslumbramiento que ejercían los teatros de Broadway sobre su pequeña figura. No en vano, sus padres fueron asiduos espectadores de musicales y obras dramáticas y el pequeño Aaron los acompañaba regularmente desde que tenía cinco años de edad. Desde el primer musical que presenció en 1965, *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha*), se sintió cautivado por el desplazamiento de los actores sobre el escenario, por el movimiento de sus cuerpos acompañando al texto que debían pronunciar y por la cadencia que producía el sonido de las palabras emitidas por los actores. Así, empezó a prepararse el terreno donde germinaría su futuro arte. Por lo tanto, puede observarse que su interés, su curiosidad y su admiración por el arte dramático estuvieron más influenciados por las representaciones que por las lecturas de las obras teatrales en las que se inspiraba la puesta en escena. Los textos dramáticos no los frecuentaría de una manera asidua en su adolescencia, ni siquiera fue un lector voraz durante su etapa universitaria.

A la luz de los hechos, como más tarde terminará reconociendo el propio Sorkin, no resulta extraño afirmar que su don especial para construir diálogos entre los personajes empezó a forjarse a partir de estas experiencias teatrales junto a sus padres en las que, de manera inconsciente, comenzó a acostumar el oído para percibir el sonido que procedía de las intervenciones de los actores. Ciertamente, el proceso fue lento porque hasta bien entrado en la veintena no descubrió sus dotes como autor teatral, una vez que ya se había graduado en la universidad.

Aunque la carrera profesional de Sorkin se haya desarrollado de una forma mucho más fértil en el terreno del cine y la televisión, sus inicios como escritor estuvieron más vinculados a la escena. No en vano, a lo largo de su carrera profesional el autor se ha encargado de trasladar a los dos medios audiovisuales la herencia recibida del teatro. De hecho, como se ha podido observar, la característica fundamental del estilo de Sorkin, su

capacidad para escribir diálogos, tiene unos orígenes teatrales más que cinematográficos. Así, la elaboración de largas conversaciones repletas de abundantes réplicas a las que dota constantemente de interesantes matices intelectuales define a la perfección el origen de los personajes y proyectan, sin ninguna duda, la educación cultural que Sorkin ha recibido. Porque el diálogo es la herramienta que distingue a la escritura teatral de los otros medios que utilizan la literatura. En este sentido, en la narrativa oral o escrita, se imponen las descripciones por encima del diálogo y en el guion cinematográfico o televisivo, la importancia del diálogo se equilibra con las descripciones que dotan de contenido visual a las escenas.

Sorkin siempre ha mantenido una predilección por el teatro pero lo cierto es que la realidad le ha conducido por otros derroteros. Empezó a escribir su primera obra de teatro tras sucesivos intentos fallidos para ganarse la vida como actor y persistiendo en su empeño por pertenecer profesionalmente al mundo del arte dramático, que tanto admiró desde pequeño. De hecho, el primer contacto con la escritura se produjo después de abandonar la universidad y le llenó de “unas sensaciones y un disfrute que nunca antes había experimentado” (De Jonge 2001). Así, descubrió, un camino inesperado que satisfacía en mayor medida su aspiración de convertirse en actor. Con su primer texto teatral, *Removing All Doubt* – sobre siete amigos de Scarsdale que se encuentran tres años después de graduarse en la universidad en una habitación de hotel y que en palabras del propio Sorkin “es un texto *muy* teatral” (Wetzsteon 1989: 62)–, llamó la atención de su antiguo profesor de teatro, Arthur Storch, porque a Sorkin se le ocurrió enviarle una copia nada más terminar de escribirlo. La impresión causada en su profesor fue tan positiva que éste utilizó el texto para trabajar con sus alumnos de interpretación de la universidad. De esta manera, al finalizar el curso, la obra teatral fue puesta en escena por el grupo de estudiantes como parte del trabajo correspondiente al taller de final de carrera.

Con su segundo texto teatral, *Hidden in this Picture* –una pieza teatral corta de un solo acto de duración, sobre dos amigos que han pasado de escribir y dirigir obras de teatro a participar como guionista y director en su primera película y tienen que enfrentarse a las incertidumbres de rodar en exteriores–, debutó en el circuito *off-off* Broadway de Nueva York, concretamente en el restaurante West Bank Café. El propietario, Steve Olsen, abrió el local en 1978 y dos años más tarde levantó un pequeño teatro en el sótano del local para programar estrenos de jóvenes dramaturgos y aspirantes a directores teatrales y actores con el fin de ayudar a que sus trabajos tuvieran difusión e impulsar la posibilidad de

darse a conocer. La obra de Sorkin se estrenó en este local en 1988 y llamó la atención de un agente teatral que enseguida se puso en contacto con el productor, John A. McQuiggan. Cuando McQuiggan vio el montaje de la obra sugirió a Sorkin ampliar su duración y convertir el texto en una obra teatral de extensión más convencional. Así, surgió *Making Movies*, la revisión ampliada de la idea que desarrolló en *Hidden in this Picture*. A pesar de su inexperiencia, Sorkin empezó a hacerse un nombre como dramaturgo y *Making Movies* se estrenó en el teatro Promenade de Nueva York en 1990, en el circuito off-Broadway, bajo la dirección de Don Scardino, que ya tenía cierta reputación como actor y director dentro del circuito teatral y a quien Sorkin conocía porque había puesto en escena su tercera obra teatral, *Algunos hombres buenos*, un año antes.

Sin duda alguna, el caso de Aaron Sorkin constituye una circunstancia poco habitual si se la compara con la de otros autores teatrales, cinematográficos o televisivos que, generalmente, han necesitado escribir muchos más textos para acumular la experiencia necesaria que les permitiera presentar su primera obra en público. En Sorkin no sólo destaca la particularidad de que ha podido contrastar todos sus obras escritas con el público y, por lo tanto, ha podido observar la acogida que tienen sino que, además, necesitó mucho menos tiempo de lo habitual para empezar a ser reconocido como un autor prometedor y de prestigio. Por esta razón, fijaron sus ojos en él los socios de la productora hollywoodiense Castle Rock Entertainment, que contrataron a Sorkin para que adaptara al cine su propia obra de teatro, *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992), cuando sólo contaba veintinueve años. Esta situación dice mucho del talento que poseía como escritor y de la confianza que se tenía en el joven autor como guionista cuando todavía no había desarrollado ningún argumento cinematográfico y, mucho menos, había escrito nada que se pareciera a un guion de cine.

Como se puede observar, la truncada vocación actoral dio lugar a una inesperada, tardía y fructífera vocación como escritor dramático por la que Sorkin no había sentido ninguna curiosidad hasta los veintitrés años, y que de manera inminente lo situó en el panorama autorial. Sin duda alguna, su capacidad como creador de conflictos dramáticos permanecía latente en su interior a la espera de ser descubierta, una circunstancia que supuso también una sorpresa para el propio Sorkin:

“No quiero analizarme a mí mismo ni nada por el estilo pero sé, y de hecho es verdad, que entro en el mundo a través de lo que escribo. Crecí creyendo y continúo haciéndolo que soy un mierda porque mientras crecía, tanto con mi familia como con mis amigos, yo no tenía nada que ofrecer en ninguna

conversación. Pero cuando empecé a escribir, de repente, hubo algo que traje a mi vida y que tenía un nivel elevado en lo que hacía” (De Jonge 2001).

Este capítulo tiene como finalidad indagar en la personalidad creativa de Aaron Sorkin para tratar de conocer los sucesos vitales que han influido en su visión del mundo. De esta forma, se podrá apreciar la manera en cómo vuelca estas experiencias para crear situaciones dramáticas a partir de la construcción de personajes idealistas, que son aquellos que más ha desarrollado a lo largo de su carrera como escritor cinematográfico y televisivo. Para lograr este objetivo se establecerán una serie de epígrafes para abarcar su figura a nivel biográfico, con el fin de hallar los acontecimientos clave de su vida que han ayudado a conformar su universo creativo. Por lo tanto, la aspiración del presente capítulo es encontrar los antecedentes literarios y audiovisuales que configuran su imaginación y su escritura, a la vez que se obtienen las características fundamentales y más recurrentes en las que se inspira para construir personajes idealistas. Esta circunstancia permitirá aplicar, más tarde, las conclusiones alcanzadas al análisis de *El ala oeste de la Casa Blanca*.

7.1. La huella del teatro en la infancia y la juventud de Aaron Sorkin

Aaron Sorkin nació el 9 de junio de 1961 en Scarsdale, como ya se ha anticipado, un barrio residencial a las afueras de Nueva York. El matrimonio Sorkin estaba formado por un abogado y una maestra, ambos de origen judío. La hermana mayor de Sorkin, que recibió el nombre de Deborah, será determinante en la futura carrera cinematográfica de su hermano pequeño porque le sugirió indirectamente el argumento que daría lugar a *Algunos hombres buenos*, cuando le relató un caso que debía resolver como abogada de la Marina. El padre ejerció como abogado en la rama vinculada con la propiedad intelectual y su madre desempeñó la profesión de profesora en un colegio público. Por lo tanto, ninguno de los dos tenía vínculo alguno con la profesión artística. El otro hermano mayor de Aaron, Benjamin, también desempeña la profesión de abogado. Por lo tanto, resultó un hecho inesperado pero bien aceptado por la familia que el hijo menor pretendiera encauzar sus estudios universitarios hacia el terreno del arte y, concretamente, hacia el teatro.

Aunque su infancia transcurrió sin ningún sobresalto digno de destacar, Sorkin, como ya se comentó en el inicio del capítulo, relaciona su temprano gusto por la actuación con el hecho de que sus padres, que no eran grandes aficionados a las artes escénicas, sin embargo, dispusieron que

su hijo menor les acompañara a las representaciones a las que acudían. En este sentido, Sorkin guarda muy buen recuerdo de la impresión que le dejó la primera obra de teatro a la que acompañó a sus padres: “*El hombre de La Mancha* fue la primera obra de teatro que vi. Tenía 5 años y la recuerdo vívidamente. Tuvo un gran impacto en mí. Tengo un molino de viento en mi escritorio. Don Quijote representa mucho en mi vida. Me recuerda mucho a mi padre, en el mejor sentido” (Harris 2012).

A esta primera vivencia como joven espectador, se van a añadir muchas más experiencias teatrales cuya deslumbrante sensación va a provocar que Sorkin considere las salas de teatro como una parte muy importante de su evolución personal, “crecí presenciando obras de teatro y para mí estos teatros entre la calle 41 y la 53 y la sexta y la novena avenidas, son muy similares a catedrales” (Weber 2007). Con cierta gracia el autor de *El ala oeste de la Casa Blanca* se pregunta, hoy en día, el hecho que pudo conducir a sus padres a tomar la decisión de llevarlo a presenciar obras adultas:

“No estoy seguro de qué era en lo que estaban pensando mis padres, qué pasaba con ellos, pero yo vi *¿Quién teme a Virginia Woolf?* [*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*] cuando tenía aproximadamente 9 años y *Cuando fuimos campeones* [*That Championship Season*], cuando tenía 12. No comprendía nada de las historias pero estaba noqueado por el sonido del diálogo. Este sonaba como si fuera música para mí y yo quise imitarlo aunque fuera malamente” (Weber 2007).

Otras obras de teatro que tuvieron un gran impacto sobre él y se encargaron de asentar su fascinación y entusiasmo por el mundo de los escenarios fueron *Equus* y *Amadeus*.

A pesar de que sus padres no frecuentaban exhaustivamente las salas de teatro, las funciones que presenció produjeron en él la respuesta automática de inscribirse en las actividades de teatro impartidas en el colegio y más tarde en el instituto. De hecho en el Scarsdale High School, cuando cursaba el octavo grado, con 14 años de edad, participó en el musical *Li'l Abner* que se estrenó en la escuela. En la función interpretó al General Bullmoose, uno de los personajes principales. La experiencia fue muy gratificante para Sorkin porque a pesar de que el teatro en sus distintos géneros (drama, comedia, musical, etc.), constituía su única pasión, nunca ha ocultado su predilección por los musicales.

De esta forma, la experiencia de actuar fue asentándose cada vez con mayor fuerza en su espíritu y cuando llegó el momento de decidir la carrera universitaria que quería emprender su vocación afloró de una forma

natural. En 1979, la Universidad de Siracusa, en el estado de Nueva York, le admitió para estudiar Arte Dramático en la especialidad de Interpretación, vinculada en aquellos años a la carrera de Bellas Artes. Aunque tuvo alguna dificultad durante el primer curso, en su segundo año superó las asignaturas que arrastraba de primero y terminó graduándose en 1983 en la carrera de Bellas Artes en la especialidad de Teatro Musical.

7.2. Inicios profesionales como escritor dramático

Con el título universitario bajo el brazo y decidido a convertirse en actor profesional desplazó su lugar de residencia de su Scarsdale natal a la ciudad de Nueva York. El traslado, desde luego, no fue tan traumático como en el caso de otros jóvenes estadounidenses licenciados que deben alejarse varios cientos de kilómetros de su hogar para cumplir su particular *sueño americano* de convertirse en actor. En el caso de Sorkin, aunque la residencia de sus padres quedaba a cuarenta minutos en tren desde el centro de Manhattan, prefirió establecerse en el corazón de la Gran Manzana buscando una independencia económica y social. Para ello empezó a acumular horas de trabajo como conductor de limusinas, cantante de telegramas, repartidor de octavillas de promoción de eventos de caza y pesca, camarero en el Palace Theatre de Broadway y vendedor de camisetas en una tienda de Shubert Alley, una pequeña calle peatonal en pleno distrito teatral de Nueva York, entre Broadway y la octava avenida y las calles 44 y 45.

Poco a poco la frustración fue apoderándose de sus aspiraciones para convertirse en actor porque apenas había gozado de oportunidades para demostrar todo lo que había aprendido en la universidad. Así, en un fin de semana en el que no tenía que trabajar, mientras pasaba el rato en el apartamento de unos amigos descubrió que tenían un IBM Selectric, una máquina de escribir eléctrica, con la que empezó a teclear su primera obra de teatro *Removing All Doubt*. Como se ha indicado más arriba, el descubrimiento de sus capacidades como autor teatral fue tan gratificante que desde ese momento decidió reorientar su vida hacia la escritura dramática. Así, apenas un año después de iniciarse como autor teatral comenzó a ser reconocido en pequeños círculos intelectuales, primero en su antigua universidad y cuatro años después en el circuito off-off Broadway, donde se representó el segundo texto teatral que escribió, *Hidden in This Picture*. De esta forma, alguien que había empezado a escribir a los veintitrés años, con veintisiete ya se había estrenado en un teatro del área de Nueva York con la que más se identificaba: Broadway.

Sin embargo, la meteórica carrera de escritor de Sorkin todavía no había alcanzado su techo en la década de los 80, a pesar de lo mucho que había conseguido en los últimos cuatro años de su vida. Y todo ello, careciendo de la formación y la experiencia necesaria para desarrollar sus habilidades como autor teatral. El verdadero golpe de timón a su futuro profesional se lo dio su hermana Deborah, licenciada en la Escuela de Leyes de la Universidad de Boston y que ejercía su profesión como abogada de la Marina de Estados Unidos. En una conversación telefónica hizo partícipe a su hermano del caso que se hallaba investigando y para el que debía esclarecer unos hechos que la condujeron a la base militar norteamericana de Guantánamo en Cuba. Su propósito era defender a dos marines que habían estado cerca de asesinar a un compañero como consecuencia de una novatada ordenada por un superior. Sorkin se sintió atraído por el drama potencial que podía encerrar la historia y encontró la inspiración necesaria para convertir el suceso real, relatado por su hermana, en un drama judicial titulado *Algunos hombres buenos*.

A partir de este momento, Sorkin se entregó a la escritura de su tercera obra teatral mientras trabajaba de camarero en el bar del Palace Theatre en Broadway. “Escribí el primer borrador de *Algunos hombres buenos* en servilletas mientras trabajaba de camarero en el Palace Theatre durante la exhibición de la obra *La jaula de las locas [Le Cage Aux Folles]*” (Weber 2007). Cuando regresaba a su apartamento se vaciaba los bolsillos y trasladaba las ideas recogidas en las servilletas a un ordenador Macintosh 512K que había adquirido junto a sus compañeros de piso. El resultado final tras muchos borradores, dio lugar a la que sería su obra más exitosa hasta el momento. Posteriormente, David Brown la compraría para su productora cinematográfica The Manhattan Project.

En este sentido, más que un productor propiamente dicho, Brown, ejercía de cazatalentos dedicándose a buscar argumentos e historia susceptibles de ser estrenados en el teatro o en el cine. Sus principales clientes eran las productoras de Hollywood a las que facturaba por el material escrito que encontraba. En muchos casos, incluía en la venta al propio artista responsable de ese material. En el caso concreto del autor de *Algunos hombres buenos*, Brown leyó un artículo publicado en el New York Times donde se hacía una reseña de la obra de un solo acto *Hidden in This Picture* y descubrió que Sorkin, recientemente, acababa de terminar otro texto teatral titulado *Algunos hombres buenos* que en ese momento se encontraba en fase de lectura en los teatros del off Broadway (Prigge 2004: 12-13). El productor se sintió poderosamente atraído por el texto y financió el estreno teatral en Broadway en 1989, concretamente, en el Music Box

Theatre bajo la dirección de Don Scardino, apenas un año después de que se estrenara *Hidden in This Picture*. Aaron Sorkin tenía veintiocho años cuando vio por primera vez un texto representado en un teatro de Broadway escrito por él mismo. Además, la obra se representó 497 veces y tuvo una reposición en los teatros del West End de Londres en el año 2005.

En estos momentos, Sorkin todavía no era del todo consciente del giro que iba a experimentar su carrera profesional como escritor dramático y es que Brown, lejos de contentarse con el éxito rotundo de *Algunos hombres buenos* en el teatro que, además, recibió muy buenas críticas, contactó con la productora de cine TriStar para venderles la posibilidad de realizar una adaptación cinematográfica. Sin embargo, las negociaciones se frustraron porque la productora no estaba muy convencida de que la versión cinematográfica de un autor teatral convertido en guionista novel como Sorkin, sin ningún actor de prestigio que respaldase el proyecto, fuera a ser viable. El destino cambió cuando Alan Horn, uno de los socios fundadores de la productora Castle Rock Entertainment, entre los que también se encontraba el director de cine Rob Reiner, contactó con Brown y le mostró su interés en realizar la adaptación cinematográfica de *Algunos hombres buenos*. Además, Reiner, que ya era un director con una filmografía de renombre a sus espaldas³¹, decidió que él sería quien dirigiría el guion cinematográfico que el propio Sorkin adaptó bajo su supervisión.

Desde este momento, el autor teatral modificó su medio de expresión y aunque Sorkin reconozca, una y otra vez en las entrevistas que concede, que se siente más identificado con la experiencia teatral que con la audiovisual, lo cierto es que ha desarrollado una carrera como guionista de cine y de televisión mucho más prolífica que como dramaturgo. Es más, desde el año 1992, fecha del estreno cinematográfico de *Algunos hombres buenos*, Sorkin ha encadenado de manera constante un proyecto tras otro saltando del cine a la televisión sin experimentar ninguna pausa profesional. Sólo regresó al teatro en el año 2007 con la obra *The Farnsworth Invention* producida Steven Spielberg, cuya puesta en escena tuvo lugar, como *Algunos hombres buenos*, en el teatro Music Box de Broadway.

³¹ Rob Reiner había iniciado su carrera como director cinematográfico en 1984 y antes de dirigir *Algunos hombres buenos* se encargó de alumbrar éxitos como *Cuenta conmigo* (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986), *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987), *Cuando Harry encontró a Sally...* (*When Harry Met Sally...*, Rob Reiner, 1989) y *Misery* (Rob Reiner, 1990), entre otros títulos.

7.3. Inicios profesionales como guionista de cine y televisión

Después del estreno en cine de *Algunos hombres buenos*, Sorkin escribió dos guiones más para la misma productora, Castle Rock Entertainment, casi de manera consecutiva: *Malicia* (*Malice*, Harold Becker, 1993) y *El presidente y Miss Wade* (1995). Durante el proceso de escritura de este último título, que tuvo lugar en un apartamento en Los Ángeles, Sorkin acudía al final del día a su cita diaria con un programa de deportes emitido por la cadena de televisión ESPN. A partir de este momento, empezó a elucubrar cómo serían las relaciones personales que se establecen entre los miembros del equipo de producción en un programa televisivo y, concretamente, dedicado a los deportes. Esta idea dio lugar a su primera serie de televisión *Sports Night* (1998-2000) que se emitió en la cadena pública ABC y cuya última temporada coincidió en antena con la primera de *El ala oeste de la Casa Blanca* (1999-2006). Posteriormente, como se comentó en la introducción del trabajo, Sorkin estuvo inmerso en el mundo de la política de *El ala oeste de la Casa Blanca* como creador y guionista principal durante las primeras cuatro temporadas, momento en que abandonó la serie para desarrollar el argumento de su tercera propuesta televisiva consecutiva, esta vez dedicada a la realización de un programa de variedades parecido al *Saturday Night Live*. La serie se denominó *Studio 60 on the Sunset Strip* (2006-2007) y sólo se emitió durante una temporada en la NBC, la misma cadena que puso en antena *El ala oeste de la Casa Blanca*.

Tras escribir de manera consecutiva tres películas y tres series de televisión, regresó al guion cinematográfico para participar en el proceso creativo y escribir la historia de otras tres películas: *La guerra de Charlie Wilson* (*Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, 2007), *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010) y *Moneyball: rompiendo las reglas* (*Moneyball*, Bennett Miller, 2011). Este nuevo periodo escribiendo películas terminó por asentarle y aumentar su prestigio en la industria cinematográfica, como ya lo había hecho la multipremiada *El ala oeste de la Casa Blanca* en el mercado televisivo. No en vano, esta época le reportó un Óscar al mejor guion adaptado por *La red social* y una nominación también en la categoría de mejor guion adaptado por *Moneyball: rompiendo las reglas*, en este caso compartiendo la autoría del libreto con un guionista consagrado como Steven Zaillian.

En el año 2012, Sorkin regresa de nuevo al mundo de la televisión para crear la serie sobre periodistas *The Newsroom* (2012-2014), cuyo argumento vuelve a situar en el epicentro de la historia las relaciones

laborales y personales de un equipo de periodistas que producen un programa de noticias generales. Esta vez, Sorkin creó la serie para la cadena HBO, cuya programación pertenece al ámbito de la televisión por cable. De esta forma, se aleja por primera vez en su carrera como guionista televisivo de las cadenas de televisión públicas estadounidenses y produce su nueva serie en una televisión privada, de pago. La última incursión que, hasta el momento, ha realizado Sorkin ha sido como guionista de la película *Steve Jobs* (Danny Boyle, 2015), donde al igual que hiciera en *La red social*, cuando retrató la forma en que Mark Zuckerberg llevó a cabo Facebook, vuelve a centrarse en la vida de otro visionario que también desarrolló su profesión en el mercado de las nuevas tecnologías.

La dirección que ha tomado su carrera, bastante solvente como escritor audiovisual, permite a Sorkin evidenciar unas diferencias bastantes notables respecto a los procesos de producción que se siguen en el cine y en la televisión. Según afirma, el autor de *El ala oeste de la Casa Blanca*, la forma en la que se enfrenta al texto en cada uno de los medios difiere mucho en cuanto al tiempo que dispone para terminar la historia. Cuando escribe una película goza del tiempo que él mismo considera necesario para concluir el guion porque aunque esta situación no termine siendo del agrado de la productora, sus responsables siempre acaban entendiendo las dificultades que la escritura conlleva. Sin embargo, en la televisión está obligado a cumplir los plazos por lo que aunque el texto no le satisfaga la maquinaria de producción de una serie le obliga a entregarlos para que pueda iniciarse el rodaje del capítulo en cuestión. La razón estriba en que, en la mayor parte de las ocasiones, se van filmando los sucesivos episodios de una serie cuando la temporada de la misma ya se ha estrenado.

Sin embargo, esta característica de las series de televisión no se cumple en todas las cadenas. Después de crear *The Newsroom* para la cadena HBO, Sorkin, también establece diferencias entre escribir para la televisión pública y la privada:

“No existe restricción en el uso del lenguaje en la televisión por cable pero hay otras diferencias. La televisión pública tiende a tener una relación muy pasiva con su audiencia. (...) [y] tú quieres que la gente lo vea de la forma en la que ven una película o una obra de teatro. El público de HBO (...) no [tiene] pausas de publicidad como en la [televisión] pública donde cada ocho minutos hay que construir una especie de falso clímax. [También] En el cable hay menos episodios por temporada por lo que eres capaz de hacer un mejor trabajo en cada episodio. Existe otra ventaja de la que nadie habla. (...) Son los créditos finales. ¿Por qué los créditos finales son una gran oportunidad? (...) con HBO o cualquiera de las televisiones por cable, hace que ese momento sobresalga porque tienes la oportunidad de usar música [que quieras] mientras salen los

créditos finales y el público sentado tiene un momento en el que experimenta las sensaciones que los guionistas están esperando que tú sientas. En la televisión pública, la última línea de un episodio puede ser, “la señora Landingham está muerta”. Y entonces se pasa inmediatamente a un anuncio de Nokia. (...) Finalmente, la última diferencia, es que los diez episodios estarán completamente terminados antes de que la serie empiece a emitirse” (Harris 2012).

La última diferencia que establece entre los dos tipos de televisión parece que está muy vinculada a la propia metodología que Sorkin se impone para escribir: mientras se encuentra en proceso de escritura, no ve cine ni series de televisión para no recibir ninguna influencia sobre su creatividad.

A pesar de las diferencias de producción y la técnica de guion utilizada en el cine y en ambos tipos de televisión – pública o de pago –, son reconocibles en Sorkin concomitancias de estilo que le han convertido en un guionista de prestigio reconocido en la industria del espectáculo:

- En un episodio de televisión sucede que el trabajo se reparte entre el creador de la serie y un equipo de guionistas que lo ayudan para encontrar las ideas que pueden funcionar a lo largo de una temporada. Al mismo tiempo, la escritura de los capítulos suele repartirse entre quienes conforman el equipo de guionistas. Sorkin, sin embargo, utiliza a los guionistas que están a su disposición para proponerle ideas y para realizar las consultas necesarias que permiten adecuar la historia del episodio a la realidad. Cuando ya sabe sobre qué va a tratar el argumento, se encierra en su despacho y lo escribe como si estuviera realizando un guion para el cine. La razón, según afirma, procede de su manera de entender la escritura de una serie de televisión que se basa en la existencia de una voz de autor que sólo puede venir de algo escrito por uno mismo.
- La segunda está relacionada, no tanto con la forma en que realiza su trabajo, sino con su estilo. Fundamentalmente, con el clasicismo al que Sorkin recurre para hacer frente a la escritura dramática: un personaje pretende algo y otro se opone a ese deseo. Para Sorkin, el drama se reduce a una intención que parte de alguien y a un obstáculo que dificulta su propósito. Por esta razón, más allá de que estructuralmente haya quebrantado en muchas ocasiones el canon clásico de tres actos y dos puntos de giro sobre los que se suelen sostener los argumentos de la mayoría de las películas, Sorkin se mantiene fiel a la creación de un tipo de conflicto dramático que data de la antigüedad: el enfrentamiento entre personajes. En este

sentido, reconoce que escribe inspirándose en la *Poética* de Aristóteles y añade que para reflejar la teoría del filósofo griego a la perfección, el objetivo del personaje debe estar muy claro y, al mismo tiempo, el obstáculo debe ser formidable y entendido por el espectador. De esta manera, el público podrá calibrar la magnitud del éxito o fracaso de las aspiraciones del protagonista. Para Sorkin, “si algo falla es que se ha quebrantado alguna de las reglas de Aristóteles. Hay que leer a los escritores que uno admira pero, por encima de todo, hay que saber diagnosticar dónde están los errores y los aciertos de lo que lees para dar con la clave de la escritura”³².

En este sentido, habría que destacar que Sorkin ahonda habitualmente en el conflicto dramático mientras evita confrontar a un personaje que está en lo cierto o, simplemente, que busca hacer el bien con un personaje que está equivocado o que desea el mal. Al contrario de lo que es la tendencia habitual, casi siempre, busca el drama apelando a la confrontación de las distintas opiniones que existen para asumir una decisión, donde las posturas responden a puntos de vista no complementarios, es decir, distintos e incompatibles pero sobre los que no prevalece una única certeza. Este es el terreno de las verdades contradictorias que definen el estilo dramático por el que Sorkin muestra una especial predilección: la confrontación de dos o más puntos de vista legítimos pero distintos y cómo se impone uno sobre los otros. Se analizará en el siguiente capítulo cómo a lo largo de su trayectoria profesional sólo existen dos personajes malvados en el sentido estricto de la palabra, el Coronel Nathan Jessup de *Algunos hombres buenos* y la Tracy de *Malicia*.

Sin embargo, por encima de estas características destacan otras dos que, sin duda alguna, apuntan con mayor precisión las cualidades por las que Sorkin es estimado como un autor reconocido: la construcción de los diálogos y la creación de personajes idealistas.

7.3.1. La capacidad de Sorkin para generar diálogos elegantes

Resulta relevante incidir en el hecho de que alguien como Sorkin, que afirma poseer escaso talento para potenciar el contenido de las escenas desde un punto de vista visual, haya desarrollado una fructífera carrera como escritor cinematográfico y televisivo.

³² Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

Sorkin afirma que cuando se bloquea al escribir una escena busca la solución en la calle. Abandona su despacho y sale a dar una vuelta para prestar atención a las conversaciones de la vida real, las que tienen lugar en una parada de autobús o en una cafetería, porque en la mayoría de los casos este proceso desemboca en alguna idea que le ayuda a comenzar o a seguir desarrollando una escena determinada. Como se puede apreciar, la metodología que emplea Sorkin se inclina más por encontrar la inspiración en el poder de comunicación de los diálogos que en el impacto que crean las imágenes en el medio audiovisual. De hecho, siempre ha reconocido que estuvo más influenciado por las conversaciones que mantenían sus padres durante la cena y por aquellas que le cautivaban en los escenarios que por las recreaciones visuales que procedían de las películas o la televisión.

Además, las series de televisión de su juventud como *M.A.S.H.* (*M*A*S*H*, Larry Gelbart, 1972-1983), *La chica de la tele* (*Mary Tyler Moore Show*, James L. Brooks y Allan Burns, 1970-1977) o *Murphy Brown* (Diane English, 1988-1998), contribuyeron a potenciar su formación autodidacta para generar la acción de las tramas a partir de la construcción de diálogos:

“Larry Gelbart [el creador de la serie *M.A.S.H.*] decía que la primera cosa que debes conseguir es hacer creer al público que la acción es real. No sabía qué apariencia tenía un hospital militar en la guerra de Corea pero lo consiguió. Él pretendía que nosotros compráramos eso. El sabía que si pudiera transmitir realidad –esos chicos son realmente médicos, esto es realmente un hospital de campaña, esta es realmente una guerra– entonces podría tener drama, tensión y emoción” (Fahy 2005a: 13).

De hecho, en una línea coherente con el estilo que ha labrado su prestigio en el panorama audiovisual, las series de televisión que más le interesan actualmente son *sitcoms*, entre las que se encuentran *The Office* (Greg Daniels, Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2005-2012), *Veep* (Armando Iannucci, 2012-), *Girls* (Lena Dunham, 2012-) y *Modern Family* (Steven Levitan y Christopher Lloyd, 2009-).

No sin razón, el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* reconoce la capacidad especial que presenta para escribir diálogos fluidos. Su origen lo liga a la fonética y a la musicalidad de la pronunciación cuando las palabras están bien organizadas en el interior de las frases. Como ya se ha comentado en este capítulo, esta cualidad la incorporó a su mundo interior cuando lo único que podía entender era el sonido que producían porque todavía era incapaz de comprender el significado y el sentido de lo que se decía. Por lo tanto, establecer un adecuado ritmo en el sonido de los

fonemas es a lo que aspira Sorkin desde que empezó a escribir guiones cinematográficos. Una musicalidad que constituye la meta de la metodología de trabajo de Sorkin, cuando escribe los diálogos de sus guiones. Así, el proceso de escritura cumple varias etapas que están vinculadas a la correcta sonorización que le producen las frases que ha escrito. Un ejercicio que realiza leyendo en voz alta y para sí mismo las conversaciones que ha escrito hasta que se convence, tras sucesivas correcciones, de estar escuchando el diálogo más adecuado antes de decidir mantenerlo en el guion.

Sorkin ejercita esta técnica en su despacho. Según escribe empieza a actuar y a hablar consigo mismo imaginando el diálogo. A veces, incluso, mientras camina por la habitación hasta que se le ocurre algo que le impulsa a regresar al ordenador. El mismo Sorkin define su propio estilo “como un proceso muy emocional y físico”³³, con un objetivo muy claro: escuchar la musicalidad de la sintaxis que ha escrito. La meticulosidad con la que busca construir un diálogo de la forma correcta y la fisicidad de su método de trabajo alcanzan tal grado de perfección que, en cierta ocasión, cuando escribía el guion de uno de los episodios de *The Newsroom* se rompió la nariz en mitad de la noche. Sucedió repasando la sonoridad de un diálogo mientras se miraba al espejo y movía la cabeza de un lado a otro como si fuera uno de los personajes. Con tal mala suerte, que en un momento de ímpetu golpeó el espejo con la nariz. Incluso, cuando conduce llega desarrollar argumentaciones con gente invisible que le ayudan a crear una escena.

Los guiones de Sorkin presentan multitud de líneas de diálogo y escasas descripciones de las escenas: tan sólo las imprescindibles para conocer dónde transcurre la acción. En este sentido, habría que afirmar que son muy escasos los momentos exclusivamente visuales que Sorkin detalla en un guion. Por lo tanto, no acostumbra a que sean las acciones físicas de los personajes las que sostengan el peso del conflicto dramático en la escena. El objetivo final de Sorkin es conseguir que la apariencia de realidad se manifieste en el guion a partir del modo con el que está más familiarizado: el uso de las palabras. Y, reconoce que aunque sus personajes hablen extraordinariamente bien y eviten habitualmente el lenguaje que se usa a diario en la vida real para él es más importante esta versión tergiversada de la realidad que mostrar, simplemente, conversaciones reales.

³³ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

En definitiva, Sorkin aboga por una apariencia de la realidad por encima de la realidad misma: “Mis diálogos no pretenden ser reales. Lo son. Es como hablaría la gente si tuviera el tiempo suficiente para pensar lo que querrían decir, si les dieran media hora para pensar” (Ayuso 2012). Además, las conversaciones suelen estar protagonizadas por diálogos cruzados que se producen entre dos o más personajes a través de los cuales los protagonistas saltan sin parar de un tema a otro, sin ningún orden aparente. Además, estas situaciones se producen, normalmente, mientras permanecen reunidos en una habitación o caminando por largos pasillos. Como afirma Ringelberg refiriéndose al fenómeno de la alternancia de los diálogos, “esta técnica para animar de otra manera el estatismo de la acción (dos o más personaje simplemente hablando) fue originada en las películas dirigidas por Howard Hawks *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940)” (Ringelberg 2005: 92). Lo que determina una fuerte influencia formal de la *screwball comedy* norteamericana, la comedia clásica de Hollywood, en la escritura de Sorkin.

Por esta razón, no sólo es importante para Sorkin la construcción de las frases que constituyen los diálogos sino también la rapidez con la que los personajes las pronuncian y se replican entre sí. Una circunstancia que reclama la atención permanente de cualquier espectador. Esta capacidad formal para mostrar la extraordinaria habilidad con que conversan los personajes tiene una justificación dramática en la educación que han recibido, en su nivel intelectual. La razón argumental que prueba esta cualidad de los personajes es su formación universitaria. La educación y los conocimientos que han recibido los personajes de todos sus guiones ha sido la de las mejores universidades de Estados Unidos: Harvard, Yale, Stanford...:

“A menudo escribo acerca de personas que son más listas que yo y puedo hacerlo, simplemente, porque he sido enseñado para recrear el sonido de los fonemas. Y lo aprovecho. Crecí rodeado de gente más inteligente de lo que yo soy y me gusta el sonido de la inteligencia. Yo puedo imitar ese sonido, pero no es orgánico. No es inteligencia. Es mi habilidad fonética para imitar el sonido de la inteligencia” (Harris 2012).

Esta característica permite a Sorkin construir los personajes sin que exista apenas diferencia entre ellos por su forma de hablar.

En este sentido, la circunstancia que supuso un verdadero problema para el autor surgió cuando tuvo que escribir los diálogos de *La red social*, pues nunca antes en su trayectoria había tenido que reflexionar sobre el

comportamiento de unos personajes que todavía no han alcanzado una madurez plena. Al principio quiso asemejarse al tipo de diálogos que mantenían los universitarios entre sí pero después de escribir una página y media le pareció que la conversación de dos jóvenes de diecinueve años proyectaba un sonido horrible. Así que, finalmente, lo escribió dotando a sus personajes de su particular estilo dialéctico. Sorkin explica así la reflexión que llevó a cabo para justificar su decisión: “lo que distingue a los personajes no es la forma de hablar. Eso está bien, pero con mi estilo de escritura yo no pretendo decirle a la audiencia cómo es el personaje, sino mostrar al público lo que el personaje ansía” (Harris 2012). En definitiva, en el estilo literario de Sorkin prevalece el interés por desarrollar el conflicto dramático de la historia, intención y obstáculo, a partir de lo que constituye su característica estilística más reconocible, el diálogo. Como él mismo asegura, “el diccionario es la mejor obra escrita porque sólo tienes que desentrañar el código y poner las palabras en el orden preciso”³⁴.

7.3.2. La construcción dramática de personajes idealistas

Sorkin se define a sí mismo como alguien idealista y romántico³⁵. Su visión del mundo le lleva a crear personajes que poseen un propósito moral, de forma que desarrolla el argumento de sus guiones centrándose en individuos que ofrecen lo mejor de sí mismos para alcanzarlo. Así, en la mayor parte de sus trabajos utiliza el comportamiento de los personajes para mostrar cómo le gustaría que fuera la ética de los individuos que desempeñan su labor profesional, en cualquiera de los ámbitos que desarrolla en sus historias: la institución militar en *Algunos hombres buenos*, el mundo universitario en *Malicia*, el terreno de la política en *El presidente y Miss Wade*, *La guerra de Charlie Wilson* y la serie *El ala oeste de la Casa Blanca*, el área periodística en las series *Sports Night* y *The Newsroom*, o en la industria del entretenimiento en la serie *Studio 60*. En los tres últimos guiones cinematográficos que ha escrito, *La red social*, *Moneyball: rompiendo las reglas* y *Steve Jobs*, aunque mantiene ciertas connotaciones idealistas en sus protagonistas, Sorkin suprime del primer plano argumental la ética de sus acciones. Él mismo reconoce que los personajes de Mark Zuckerberg en *La red social* y de Steve Jobs, en la película homónima, son los dos únicos caracteres que ha escrito que

³⁴ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

³⁵ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

responden a la definición de un antihéroe. Y, por lo tanto, son los más complejos que ha plasmado en un guion cinematográfico.

Sin embargo, en línea con el modo en que Sorkin aspira a originar el conflicto dramático, mediante verdades contradictorias, los personajes que construye se inspiran no tanto en establecer diferencias entre el bien y el mal, sino entre lo que es bueno y lo que podría estar mejor. Cuando escribe ficción, el guionista está realmente interesado en los fines honorables y honestos de todos los personajes: “Yo no escribo sobre la diferencia entre lo bueno y lo malo sino de la diferencia entre lo bueno y lo mejor” (Harris 2012). Por esta razón, en los guiones del autor neoyorkino existen muy pocos antagonistas. Apenas podrían entrar en esta categoría los ya mencionados Nathan Jessup, de *Algunos hombres buenos* y Tracy, la ambiciosa mujer de *Malicia*. En el resto de sus trabajos, los protagonistas sólo aspiran a modificar el orden establecido con la intención de mejorarlo sin que por ello deban enfrentarse a alguien que pretenda provocar el mal. Simplemente, estos personajes presentan un tipo de ideas diferentes y, a veces, opuestas a las de los otros personajes.

El carácter moral que determina a la mayoría de los personajes de sus guiones, así como los ideales que los definen, configuran un prototipo de personaje sorkiniano muy cercano al de las comedias dirigidas por Frank Capra durante los años 30 y 40 del siglo XX. En concreto aquellas que estaban protagonizadas por James Stewart, Gary Cooper o Spencer Tracy como *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, 1938), *Caballero sin espada*, *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941), *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946) o *El estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948) que reflejan a la perfección el espíritu inquebrantable y optimista de los protagonistas para mejorar la sociedad en que vivían. Si bien la diferencia entre las historias dirigidas por Capra y las escritas por Sorkin estriba en la presencia ineludible de un personaje antagonista en las del director de origen italiano, el vínculo entre ambos es evidente. Así, lo atestigua, por ejemplo, Melissa Crawley, que tituló su libro dedicado al creador de *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Mr. Sorkin Goes to Washington*, inspirándose en el título original de la comedia de Capra, a la que se ha hecho referencia en este mismo párrafo, *Mr. Smith Goes to Washsington*. Del mismo modo, Ringelberg afirma que:

“Tanto Capra como Sorkin están claramente en la búsqueda del más puro ideal de Estados Unidos donde la honestidad y la inteligencia son valorados por encima de la maquinaria de gobierno y los grandes negocios. Ambos sitúan a hombres honestos en situaciones donde la mayoría de las personas tomarían el

camino fácil que anula la ley o simularían su cumplimiento y entonces imaginan a esos hombres haciendo lo correcto en cualquier caso” (Ringelberg 2005: 95).

Desmarcándose de estas afirmaciones, Downing, aun reconociendo las semejanzas que residen entre las propuestas dramáticas de uno y otro apunta una diferencia clave que subyace en ambos mundos creativos y que se refiere a la clase social de los protagonistas: “Sorkin rechaza la idea de que el simple sentido común triunfará por encima de lo sofisticado. Él piensa que los únicos capaces de hacer el cambio son aquellos lo suficientemente listos para trabajar dentro del sistema (Downing 2005: 135). Quizás, por esta razón, cuando se analiza la más que evidente influencia de las comedias de Capra en la obra de Sorkin, éste reconoce que, aunque le iluminan las películas de Capra, su verdadera fuente de inspiración es Don Quijote³⁶.

Una característica muy particular de la escritura de Sorkin, fiel al retrato idealista que realiza de sus personajes, es que siempre desarrolla sus afanes por mejorar la sociedad a partir de conflictos que están localizados en su lugar de trabajo. Es decir, los problemas se producen en el espacio desde el que aspiran a modificar el mundo que les rodea. La profesionalidad con la que cada protagonista desempeña su labor de servicio a la sociedad es, en este sentido, ejemplarizante y, además, muestra la predilección de Sorkin por aquellas personas que se comportan como expertos aplicados en el ejercicio de su profesión. Esta visión que aporta de los personajes, tan proclive a destacar la faceta profesional de su personalidad juega en detrimento de la vida personal de cada uno de ellos. Así, en los guiones de Sorkin, el desarrollo de la vida privada de los personajes es prácticamente nulo. En este sentido, es bastante común que construya personajes, desde el inicio de la historia, muy volcados hacia los aspectos laborales de su vida y organiza las tramas románticas en torno a las correspondencias amorosas que pueden surgir como consecuencia de las relaciones profesionales. Por esta razón, la mayoría de los hombres y mujeres que pueblan sus argumentos carecen de vida familiar porque no se encuentran vinculados a ninguna pareja. Esta situación suele producirse por dos razones: la primera, porque su trabajo absorbe la mayor parte de su tiempo y la segunda, porque son individuos que tuvieron una vida familiar pero han terminado separándose de su pareja porque han prestado toda su atención al desarrollo de su vida profesional.

³⁶ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

En esta línea, la mayoría de las tramas que Sorkin ha escrito, tanto para el cine como para la televisión, no se prodigan especialmente en indagar en los aspectos relacionados con la vida íntima de los protagonistas, retratándolos en su propio hogar o visitando a algún otro familiar o allegado. En la mayoría de los casos se desconocen sus parentescos, absolutamente. La única excepción la constituye el presidente de los Estados Unidos que protagoniza la serie *El ala oeste de la Casa Blanca*, Josiah Bartlet, cuya vida personal es retratada con bastante asiduidad y, no sólo eso, sino que además adquiere el protagonismo de algunos capítulos.

Como se ha indicado, Sorkin resalta el flirteo amoroso, incluso el romance, entre personajes que se han conocido en el lugar de trabajo. Y lo fomenta destacando la legalidad de dichos encuentros, en los que ningún individuo comete adulterio o se permite engañar a un cónyuge que forma parte de una vida personal extinta. De esta forma, Sorkin, consiente potenciar las tramas de sus guiones a partir de la explotación romántica y nada retorcida del conflicto más universal que existe: las relaciones amorosas. Y no sólo esto, sino que recupera el concepto sentimental más puro, sobre el que se fundamentan este tipo de relaciones, tal y como él mismo reconoce a partir de que “mis personajes cometen muchos errores y gracias al romance intentan hacer cosas honestas”³⁷. Esta proyección clásica de las relaciones de pareja, la visión idealista de la que participan sus personajes, tanto en el ejercicio del romance como en el de su profesión, la importancia que poseen los diálogos y la rapidez con la que deben desarrollarse las conversaciones que escribe convierten, actualmente, a Sorkin en el principal heredero de la comedia clásica norteamericana.

Como se ha comentado, en ambos casos, se trata de individuos que han recibido una buena educación, que se manifiesta en un comportamiento ejemplarizante y en el óptimo dominio del lenguaje. Del mismo modo, la vida de muchos de ellos coincide en su pertenencia a la clase media-alta de la sociedad. Sin embargo, entre la *screwball comedy* que se realizó durante 1930 y 1950 en Hollywood y la variante de esta comedia que fomentó Frank Capra, la escritura de Sorkin presenta más similitudes con los guiones que filmó el director de *¡Qué bello es vivir!* Según Ringelberg, la razón se fundamenta en que, a pesar de que existen similitudes evidentes

³⁷ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

entre los guiones de Sorkin y el estilo de la *screwball comedy*³⁸ como, por ejemplo, el dibujo de unos personajes femeninos que buscan su independencia respecto al varón y abrazan con interés el desarrollo de una carrera profesional, se distinguen de los personajes clásicos originales en que las mujeres de Sorkin no se imponen intelectualmente al protagonista masculino, casi siempre a merced del femenino en la comedia clásica hollywoodiense. En Sorkin, la inteligencia de ambos tipos de personajes se encuentra a la misma altura, como sucede también en las películas dirigidas por Capra donde, además, en el tipo de historias que ambos plantean el peso de la acción suele corresponder a los personajes masculinos.

Sorkin define con sus propias palabras su visión de los personajes idealistas: “Tienes a alguien que es un buen chico. Lo está haciendo bien. No quebranta ninguna ley. Aspira al hecho de que quiere gustar a la gente, es popular. Ambiciona no tener ningún enemigo. Y entonces haces que se arriesgue para llegar más alto” (Harris 2012).

7.4. Conclusiones

En el presente capítulo se ha indagado en el imaginario creativo de Sorkin para establecer las bases formales y morales que constituyen su mundo particular, sobre las que se construyen sus propuestas dramáticas. Las características comunes que se han apreciado en su obra permiten establecer un patrón común que podrá aplicarse en el estudio de sus guiones audiovisuales que se va a realizar en el siguiente capítulo. El objetivo es contrastar en la práctica las resoluciones que se han alcanzado en esta primera aproximación a su biografía más convencional y que según se ha podido comprobar en palabras del propio Sorkin, en muchos casos, reflejan sus principales inquietudes creativas. Estas aspiraciones aparecen conformadas por dos vertientes, principalmente: por un lado, su natural predilección por la escritura de los diálogos para establecer el conflicto dramático, en detrimento de la imagen y, por otro lado, la configuración de personajes idealistas, característica fundamental de sus guiones. De esta forma, se completará una metodología de análisis que se unirá a la de los capítulos anteriores del presente trabajo y que a partir de la cuarta parte se aplicarán sobre *El ala oeste de la Casa Blanca* y, sobre todo, a su protagonista principal, Josiah Bartlet.

³⁸ El estilo de la *screwball comedy* abogaba por la comedia disparatada que dio a conocer a Cary Grant, Katherine Hepburn, Spencer Tracy, Gary Cooper, Claude Colbert, Rosalind Russell, Carole Lombard, Jean Arthur, etc.

8.

Análisis de los arquetipos idealistas en la obra audiovisual de Aaron Sorkin

En el presente capítulo se ofrece un análisis de los personajes idealistas cuyos rasgos han configurado una característica fundamental del estilo creativo de Sorkin, hasta el punto de conformar un arquetipo peculiar marcado por una visión quijotesca del mundo.

Este análisis de personajes se realizará siguiendo el orden cronológico de los guiones firmados por el escritor, tanto para cine como para televisión. El estudio se ha planteado tomando como eje metodológico la mentalidad nacional, idealista, adquirida en Estados Unidos desde su fundación como país independiente. El análisis de los personajes de la serie *El ala oeste de la Casa Blanca*, objeto de esta tesis, se reserva para la parte final del presente trabajo.

En cada uno de los diez títulos analizados se ofrece, en primer lugar, una breve descripción del proceso de elaboración, seguida de una breve sinopsis argumental y de la ficha correspondiente de cada producción. A continuación se profundizará en el análisis de los personajes idealistas de cada uno de los trabajos firmados por Sorkin. Por un lado se incidirá en los criterios éticos que sustentan a los protagonistas, es decir, los valores que defienden a partir de sus principios humanos y profesionales y, por otro lado, en los criterios narrativos y emocionales de acuerdo con el idealismo, esto es, se determinará cuál es el perfil emocional del personaje, el arco de transformación del mismo y su meta interior. El objetivo de esta metodología es realizar un análisis más preciso de los arquetipos idealistas sorkinianos.

8.1. Algunos hombres buenos

Se comentó en el capítulo anterior que en 1990 Sorkin firmó su primer contrato profesional como guionista con la productora Castle Rock Entertainment. El motivo que provocó la incorporación de Sorkin al sector audiovisual fue el interés que mostró el director Rob Reiner, socio de la productora, en convertir la obra de teatro *Algunos hombres buenos* en material cinematográfico. Para ello, Sorkin tuvo que afanarse en la escritura cinematográfica, tan ajena al mundo del teatro del que provenía. En su aprendizaje tuvo como mentores especiales al propio director de la película y al guionista William Goldman³⁹, que regularmente era contratado por Castle Rock para revisar algún guion que la productora pretendía rodar o, directamente, para escribir alguno.

Sorkin sigue reconociendo, mucho tiempo después, en diversas entrevistas y en diferentes círculos, bien universitarios o periodísticos⁴⁰, la influencia que estos dos autores han tenido en su carrera como guionista profesional y lo agradecido que todavía se siente al recordar cómo le ayudaron a través de consejos y sugerencias cuando se iniciaba en la escritura cinematográfica.

En su apartamento de Nueva York, Sorkin escribió varios borradores antes de elaborar una primera muestra presentable de lo que más tarde sería el guion de *Algunos hombres buenos* (Weintraub 1992). Más tarde, se desplazó a Los Ángeles para enseñar su trabajo al futuro director de la película y pasó los siguientes meses en las oficinas de Castle Rock para reescribir el guion con la ayuda de Reiner. Al mismo tiempo, recibía los consejos de Goldman que, como se ha mencionado, a menudo era contratado en las oficinas de Castle Rock. Lo que Sorkin jamás podía llegar a imaginar es que su primer guion cinematográfico, escrito con apenas treinta años, fuera a ser protagonizado por estrellas del calibre de Tom Cruise, Demi Moore y Jack Nicholson. La película fue un éxito de taquilla y facilitó que el nuevo guionista pudiera escribir su siguiente película.

³⁹ William Goldman es un guionista de reconocido prestigio en el mundo del cine. En su haber ostenta títulos como *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), que le reportó su primer Oscar al mejor guion adaptado, *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) que le dio su segunda estatuilla y *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) por la que fue nominado al Oscar por última vez.

⁴⁰ Comentario incluido en la entrevista audiovisual *What's character got to do with it?* Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>.

Ficha artística y técnica

Director: Rob Reiner. **Intérpretes:** Tom Cruise (Daniel Kaffee), Jack Nicholson (Nathan R. Jessup), Demi Moore (JoAnne Galloway), Kevin Bacon (Jack Ross), Kiefer Sutherland (Jonathan Kendrick), Kevin Pollak (Sam Weinberg), James Marshall (Louden Downey), J.T. Walsh (Matthew Markinson), Wolfgang Bodison (Harold W. Dawson). **País:** Estados Unidos. **Año:** 1992. **Producción:** Rob Reiner, David Brown, William S. Gilmore, Jeffrey Stott, Steve Nicolaidis, Rachel Pfeffer y Andrew Scheinman. **Guion:** Aaron Sorkin. **Música:** Marc Shaiman. **Fotografía:** Robert Richardson. **Dirección artística:** J. Michael Riva. **Montaje:** Robert Leighton y Steven Nevius. **Duración:** 138 min. **Género:** Drama judicial.

Sinopsis

La trama principal de *Algunos hombres buenos* se origina en la base Naval que Estados Unidos tiene en la Bahía de Cochinos en Cuba con la muerte de un marine, William Santiago, a cargo de dos compañeros suyos, los soldados Loudon Downey y Harold Dawson. Tal acción provoca que deban ser juzgados por un tribunal militar. Para investigar el caso se ha nombrado a la capitana JoAnne Galloway, que trabaja en asuntos internos relacionados con la Marina estadounidense. Durante la investigación descubre que los acusados quizás no sean tan culpables como indican los acontecimientos. Por esta razón, solicita a División, el departamento dentro de la Marina de Estados Unidos que asigna los casos, que sea ella quien se encargue de defenderlos en el juicio. Sin embargo, el organismo superior pretende asignar al caso a otro abogado. La razón que aducen es que ella es demasiado valiosa para que pierda su tiempo en un asunto que debe solucionarse con un rápido acuerdo entre los acusados y la Marina. Con este motivo designan a Daniel Kaffee, un joven recién licenciado en Harvard, que a pesar de su corta trayectoria profesional es el abogado que mayor éxito ostenta en arreglar acuerdos entre sus clientes y la Fiscalía, con el objetivo de que los casos no lleguen a juicio.

Sin embargo, Kaffee sospecha que han utilizado su reputación para impedir que el caso llegue a juicio y provocar que, de esta forma, no se esclarezca la verdad. Por esta razón, impulsado por Galloway planteará llevar el caso a juicio. Ella ha sospechado, desde el principio, que los acusados aplicaron el Código Rojo a su compañero Santiago. Es decir, ejecutaron órdenes procedentes de un mando superior que no pueden ser desobedecidas bajo la pena de incurrir en actos de deshonor. También el teniente Weinberg, habitual compañero de Kaffee, se une al grupo. Las pruebas de la investigación conducirán hasta el mando de mayor responsabilidad en la Base Naval, el Coronel Nathan Jessup, al que todos los indicios señalan como el último responsable implicado en la orden que

se dio a los dos soldados para que aplicaran el Código Rojo. A partir de este momento, sentarle en el banquillo como testigo en el juicio y urdir un plan para convertirlo en el principal acusado del caso, se convierte en el principal desafío que tendrá que afrontar el grupo de jóvenes abogados y, muy especialmente, Kaffee porque como máximo responsable de la defensa la acusación a un oficial superior con motivos infundados supondría el fin de su prometedor carrera como abogado.

8.1.1. Análisis de los personajes idealistas en *Algunos hombres buenos*

Lo primero que llama la atención relacionado con los personajes del guion escrito por Sorkin es su reparto coral. Aunque el argumento se sostiene sobre la base del enfrentamiento de un protagonista y un antagonista, ninguno de los dos avanza solo en el desarrollo de la historia y cuenta a su alrededor con otros personajes que resultan de vital importancia en la trama principal. En el caso de Kaffee, es fundamental a su lado el papel que juega la capitana Galloway y el abogado que le asignan como ayudante Weinberg. También, la presencia de los dos soldados acusados, Dawson y Downey, es muy destacada en la trama porque ambos poseen sus propios objetivos. En la misma línea, son igual de relevantes en la historia los personajes que residen en la base naval de Cuba junto al coronel Jessup, el coronel Markinson y el teniente Kendrick y, por último, también juega un papel importante en el argumento el Fiscal de la Marina, el capitán Ross. En definitiva, se trata de nueve personajes clave que aparecen vinculados a la trama principal del guion, es decir: no son personajes que encarnen, simplemente, una ayuda que en algún momento concreto puedan necesitar tanto el protagonista como el antagonista para conseguir sus correspondientes objetivos, ni siquiera consisten en personajes adscritos a una trama secundaria. Todos ellos pertenecen a la trama principal del argumento, de tal forma, que sus intenciones descubren unos obstáculos procedentes de otros personajes que también se encuentran relacionados con el suceso en el que se acusa a Dawson y Downey de asesinar a Santiago. En este caso, habría que señalar que los conflictos entre los personajes no se originan en el terreno de las verdades contradictorias, que más adelante se convertirán en los conflictos más representativos del arte de Sorkin, sino en el más básico duelo entre protagonista y antagonista. La presencia de un antagonista claro en el guion de *Algunos hombres buenos*, rol que corresponde al coronel Jessup, se constata con el hecho de que sus intenciones han infringido la ley y, por lo tanto, es imposible relativizar su postura.

Es cierto que, en este sentido, se reconoce el esfuerzo de Sorkin para mostrar la complejidad de la situación y no se establece una simple línea que separa el bien del mal. El guionista subraya las ambigüedades del poder y justifica el comportamiento de Jessup porque persigue la obtención de un bien mayor: el débil soldado Santiago pone en peligro con su indolencia la primera línea de defensa que se ha erigido para la protección de los ciudadanos de su país ante cualquier ataque que pueda producirse. En esta línea, el monólogo que inicia Jessup dirigido a Kaffee, en el que le dice “tú no puedes entender la verdad”, es en palabras de Downing:

“Un soliloquio dirigido también a la audiencia. Esos de nosotros que simpatizamos con los dos jóvenes marines envueltos en fuerzas que no pueden controlar. Nosotros que sospechamos de los abusos que comete el poder militar. Nosotros que pensamos que la fuerza es innecesaria y todos los conflictos tienen una solución pacífica. Nosotros que no podemos entender la verdad” (Downing 2005: 132).

Por esta razón, el guion de Sorkin no plantea desde el inicio la configuración de personajes idealistas sino que los tres protagonistas que se erigen en los principales defensores de los dos soldados se convierten, según avanza la historia, en unos héroes quijotescos que desde su ingenuidad e inexperiencia desafían y se enfrentan a un gigante con mucho poder y tradición: a la Marina como institución ancestral y al coronel Jessup, en particular. Por lo tanto, no hay duda de que es manifiesta la influencia del personaje cervantino en la configuración final del carácter de Kaffee. Al mismo tiempo, se observa que personajes como el de Jessup evitan caer en el maniqueísmo que supondría que fuera utilizado solamente como un antagonista sin matices dramáticos. Además, la construcción de este tipo de personajes ayuda a profundizar en el carácter idealista del protagonista porque no sólo ayudan a “crear conflicto dramático, sino algo más importante, ellos [los personajes que guardan una postura contraria a la del protagonista y, por lo tanto, más pragmática que él] legitiman la profundidad de los argumentos políticos de Sorkin” (Downing 2005: 132).

Acerca de la creación de los personajes que se oponen al héroe de la historia, Sorkin revela: “Siempre que construyo un antagonista deseo crearlo como si éste estuviera presentando su caso ante Dios para demostrar por qué le debería de permitir la entrada en el cielo” (Manteca 2010).

Ya se ha podido comprobar que al inicio de la trama el joven abogado protagonista no representa ningún idealismo. Su principal interés radica en cerrar el asunto de la manera más rápida posible para seguir ganando prestigio como abogado. Sin embargo, su personalidad evoluciona desde el

pragmatismo con que pretende conducir el caso proponiendo un acuerdo rápido con la Fiscalía, hasta la adquisición de un ideal de justicia que le enfrenta en una lucha desigual al prestigio y a la poderosa influencia de Jessup en el estamento militar. Para lograr este arco de transformación el personaje de Kaffee es retratado al principio con cierta inmadurez e irresponsabilidad. El comportamiento externo del personaje se justifica desde un conflicto interior que nace del complejo de inferioridad: la razón última por la que se niega a que el caso llegue a juicio es que pretende evitar que se le compare con el enorme prestigio que tenía su padre como abogado defensor. En el fondo, Kaffee, se ha moldeado una vida cómoda en la que aspira a controlar todos los aspectos de la misma.

Según avanza la trama, Kaffee, va cobrando noción de la responsabilidad que posee como abogado de Dawson y Downey y su personaje evoluciona hacia una asunción de la realidad difícilmente demostrable y muy subjetiva: el responsable final de la muerte de Santiago tiene que ser el coronel Jessup. De hecho, esta apreciación del caso sólo la comparte con los otros dos miembros del equipo, Galloway y Weinberg. La mentalidad idealista que permite a Kaffee abordar la complicada situación y enfrentarse a los problemas que conlleva el nuevo escenario nace “de la naturaleza política de la escritura de Sorkin. La historia del caso de un juicio militar aparentemente superficial que podría ser un argumento de misterio, lo convierte, Sorkin, en una investigación de la naturaleza definitiva de la responsabilidad moral” (Downing 2005: 131). Así, ayudado en todo momento por Galloway y Weinberg olvida su habitual comportamiento pueril simbolizado en el guion por el constante uso que da al bate de béisbol, cada vez que trabaja. De esta manera, “Daniel Kaffee evoluciona desde un chico alegre que espera pasar sus años como abogado jugando al béisbol y suplicando por casos lejos del juzgado a ser un bastión de fuerza moral y militar, enfrentándose a la maquinaria de corrupción militar que permite a sus líderes asesinar a personas sin ser juzgados” (Ringelberg 2005: 96).

La evolución es muy significativa si se tienen en cuenta las escenas inicial y final que delimitan el arco del personaje. Kaffee es presentado charlando de asuntos banales mientras juega al béisbol con un compañero. Además, a continuación, se observa que se incorpora con retraso a una reunión de abogados. Sin embargo, en la última escena del guion, Kaffee, permanece a solas contemplando la sala del tribunal donde ha acontecido el desarrollo del juicio, satisfecho porque ha convertido al coronel Jessup en el principal acusado del homicidio de Santiago. El contraste visual que

evidencian ambas imágenes, certifican la evolución del personaje de Kaffee de un pragmatismo infantil a un idealismo maduro.

En el camino hacia su transformación en héroe le han ayudado sus dos compañeros de equipo: Galloway y Weinberg. El carácter fuerte y estricto de Galloway se encarga constantemente de enfrentar a Kaffee con su verdadera responsabilidad: la defensa de los más débiles (los soldados Dawson y Downey) ante el poderoso (el coronel Jessup) porque ella es quien sospecha desde el principio de la historia que los soldados no actuaron por iniciativa propia, sino que aplicaron un Código Rojo. De esta forma, “Sorkin establece la posición de Jo [Galloway] como la de alguien que insiste a través de varias escenas incitando a Danny [Kaffee] a tomarse el caso con seriedad” (Mills 2005: 105). Al mismo tiempo, Weinberg proporciona el empujón definitivo que necesita Kaffee para enfrentarse a la verdad, justo cuando se encuentra en su peor momento. Concretamente, cuando Kaffee, borracho, desesperado y hundido, tras el fuerte varapalo que ha supuesto el suicidio de Markinson para sus propósitos, regresa a su apartamento con la intención de abandonar el caso. Entonces Weinberg le anima confesándole la verdad sobre su padre, de quien Kaffee no tiene nada que envidiar. Kaffee se enfrentará, de esta forma, a sus propios temores y tratará de eliminar para siempre la inacción que supone para él, el recuerdo del gran prestigio adquirido por su padre. Así, intentará desarrollar su propia ideantidad y personalidad como abogado. En este sentido, surge en la trama “la conexión entre la meta interior y el objetivo externo, [y] hacen que quede patente el riesgo personal del protagonista y [a la vez] se garantiza el impulso dramático” (Sánchez-Escalonilla 2013). En ese preciso instante Kaffee se instala en el idealismo y decide enfrentarse a Jessup, poniendo en juego su prometedor carrera como abogado en una lucha equiparable a la de David contra Goliath.

Los personajes de *Algunos hombres buenos* han recibido una buena educación universitaria. Todos ellos se caracterizan por desempeñar su profesión de una manera incansable y, además, en ningún momento el guion de Sorkin muestra aspectos de la vida personal de alguno de ellos. El respeto hacia el trabajo de los otros es una parte destacada de la forma de ser y de la educación que han recibido, véase la consideración con la que se tratan Kaffee y Roos, como abogado defensor y fiscal, respectivamente. Aunque en algunas escenas parezca que el respeto se lo pierden unos a otros, sobre todo, en el inicio de la relación entre Kaffee y Galloway, quien parece no estar muy de acuerdo con las decisiones conservadoras y poco valientes de Kaffee. En ese momento, Galloway todavía desconoce el trauma interior que persigue a Kaffee y que tiene en su núcleo el gran

prestigio alcanzado por su padre como abogado. Si bien es cierto, finalmente, la admiración termina imponiéndose. Sólo se desvirtúa esta constante del guion en el enfrentamiento final entre Kaffee y Jessup, donde los insultos entre ambos adoptan la forma de desprecio y, al mismo tiempo, establece la línea que separa las buenas acciones de las malas.

Como se aprecia, Sorkin vuelca todo el arsenal dramático del guion en tramas donde no existen los conflictos románticos fuera del lugar de trabajo (ya se ha comentado que, en este caso, ni siquiera existen tramas de personaje que no estén relacionadas con la principal). Incluso, en esta historia, el romance ni siquiera está presente durante el ejercicio de la profesión que los personajes llevan a cabo.

8.2. Malicia

La génesis del guion de *Malicia* surgió mientras Sorkin elaboraba la propia adaptación de *Algunos hombres buenos* para la productora. La idea procedió del Goldman que, como se ha indicado, trabajaba eventualmente para la misma productora. En un momento dado, sugirió a Sorkin la premisa que le sirvió al joven guionista para empezar a escribir *Malicia*. Tras desarrollar los primeros dos borradores —para los que contó con la ayuda inestimable del veterano guionista—, Sorkin volvió sobre la escritura de *Algunos hombres buenos*, que había dejado momentáneamente aparcada con el objetivo de tomar distancia antes de afrontar la última revisión. De esta forma, cuando Sorkin regresó sobre el guion de *Algunos hombres buenos* para afrontar la versión definitiva antes de entregarlo a Castle Rock, otro guionista, Scott Frank, reescribía el guion de *Malicia*.

Finalmente, una vez que concluyó el proceso de la adaptación cinematográfica de su propia obra teatral y la película empezó a filmarse, Sorkin dedicó todo su tiempo a realizar la última versión de *Malicia*. La película fue dirigida por Harold Becker y estrenada en los cines en 1993. Al igual que sucedió en *Algunos hombres buenos* los protagonistas de *Malicia* también tenían un prestigio reconocido. El trío principal está constituido por Nicole Kidman, Alec Baldwin y Bill Pullman. El argumento pertenece al género del cine negro pero Sorkin intentó dar una vuelta de tuerca a la historia, pues “inmediatamente se revela que se distingue de la gran mayoría de películas *noirs*: aquí, el esposo traicionado es el protagonista en lugar del amante, como es habitual en el cine negro” (Gross 2005: 23).

Ficha técnica y artística

Director: Harold Becker. **Intérpretes:** Nicole Kidman (Tracy), Alec Baldwin (Jed), Bill Pullman (Andy), Bebe Neuwirth (Dana), George C. Scott (Dr. Kessler), Anne Bancroft (Sra. Kennsinger), Peter Gallagher (Dennis Riley). **País:** Estados Unidos. **Año:** 1993. **Producción:** Rachel Pfeffer, Charles Mulvehill y Harold Becker para New Line Cinema en asociación con Castle Rock Entertainment. **Guion:** Aaron Sorkin y Scott Frank. **Música:** Jerry Goldsmith. **Fotografía:** Gordon Willis. **Dirección artística:** Philip Harrison. **Montaje:** David Bretherton. **Duración:** 105 min. **Género:** *Thriller*.

Sinopsis

La historia de *Malicia* se puede dividir en dos partes perfectamente diferenciadas. En la primera de ellas, un asesino sexual amenaza la vida del campus universitario de la Universidad de Boston. Al mismo tiempo, un matrimonio formado por Andy, profesor y vicedecano de estudiantes de dicha universidad, y Tracy, que en el pasado fue una de las alumnas más destacadas de la institución, se las apañan como pueden en su recién adquirida vivienda para realizar los arreglos que la nueva adquisición conlleva. Andy, que como vicedecano de la universidad mantiene un trato cercano con los estudiantes, se encuentra conmocionado por los ataques sexuales que han sufrido algunas de las alumnas.

A la vez que acontecen estos sucesos en la ciudad, un antiguo compañero de instituto de Andy y cirujano en la actualidad, Jed, es contratado por el hospital St. Agnes, ubicado cerca del campus universitario. El carisma que desprende Jed es inigualable y provoca un fuerte contraste con la sencillez que emana de la personalidad de Andy. Además, el atractivo masculino de Jed se opone al carácter más endeble que desprende Andy. La acción dará un giro inesperado cuando Andy descubra una infidelidad de su mujer, después de que haya tenido que enfrentarse cuerpo a cuerpo con el asesino y violador. Antes de cometer el engaño conyugal, Tracy ya había decidido separarse de su marido porque le acusaba de ser el causante indirecto de una negligencia médica llevada a cabo por Jed, cuando ella estaba siendo operada por él. Aunque en el fondo, la negligencia médica forma parte de un retorcido plan de Tracy del que Jed es cómplice activo. La intención de la pareja de estafadores consiste en percibir una gran compensación económica del seguro médico de Jed. En esta situación, Andy, se ve obligado a enfrentarse en solitario a Tracy y a Jed para esclarecer la verdad que se oculta tras el complot que urden ambos y, al mismo tiempo, que reafirma su masculinidad.

8.2.1. Análisis de los personajes idealistas en *Malicia*

En esta ocasión, Sorkin no urde una trama coral sino que desarrolla una relación personal entre los tres personajes principales: Andy, Tracy y Jed. A su alrededor aparecen una serie de personajes que de una forma u otra están vinculados a una de las dos tramas que desarrolla el guion: la del asesino sexual y la de la estafa de Tracy y Jed. Entre los personajes más destacados que pertenecen a la trama de la amenaza provocada por el asesino en el seno de la comunidad universitaria se encuentran, Dana, la jefa de policía y Earl Leemus, el criminal sexual de jóvenes universitarias. En la trama relacionada con la estafa económica que planifican Tracy y Jed destacan, Denis Riley, al abogado de Tracy, la señora Kenssinger, su madre y, por último, el joven vecino, cuya presencia es decisiva en la resolución de la historia. Al final, todos ellos son personajes secundarios que están implicados de una manera indirecta en el desarrollo de la trama que corresponde a la mentira de Tracy.

En *Malicia*, el protagonista absoluto es Andy, que se encuentra vinculado a las dos tramas. De esta forma, Sorkin desarrolla la vida del personaje en sus dos facetas: la pública o profesional, como profesor y vicedecano de la universidad y la privada o personal, como marido de Tracy. El personaje antagonista está representado por su mujer, Tracy, que se aprovecha del carácter apocado e indolente de Andy para engañarlo fácilmente y evitar que constituya un obstáculo para sus fines. Así, el guion plantea la evolución del personaje de Andy desde la endebles inicial de su carácter hasta la aparición de su vigorosidad. Sin embargo, en esta ocasión Sorkin no retrata el carácter de un héroe quijotesco ni idealista sino, simplemente, justo.

La razón de este hecho procede de la igualdad de condiciones que equiparan al protagonista y al antagonista, un equilibrio de fuerzas solo debilitado por la insulsa personalidad de Andy. De hecho, con lo que no cuenta la determinación de Tracy es con el renovado orgullo y la autoconfianza recién adquirida por su marido, que este ha desarrollado tras enfrentarse al asesino en una pelea mortal. La detención del asesino prepara al personaje para enfrentarse a Tracy desde el mismo instante en que es consciente de la humillación a la que ella le ha sometido. En definitiva, el despertar de la inocua forma de ser de Andy le convierte en alguien mucho más seguro de sí mismo en el plano de su vida personal.

No hay duda de que en *Malicia* no existen las verdades contradictorias sino una gruesa línea que separa el bien del mal. Por lo tanto, esta vez,

Sorkin no profundiza en la naturaleza moral de las acciones de Andy, sino que la decisión del protagonista parte del orgullo que adquiere su personaje para fortalecer su masculinidad ante la manipulación que experimenta por parte de su mujer. Es decir, las acciones de Tracy no se pueden relativizar ni mucho menos justificar. En la investigación que realiza Andy le ayudan diversos personajes a los que recurre para conocer la verdad sobre su mujer: Riley y la señora Kennsinger, el abogado y la madre de Tracy respectivamente, Dana, la jefa de policía y el joven vecino. Ninguno de ellos posee un objetivo en la historia pero la pericia como guionista de Sorkin se ha encargado de que su presencia en la trama no sea repentina ni gratuita porque anticipó la existencia de estos personajes en la historia y se sirvió de ellos para desarrollar el personaje de Tracy al inicio. De esta forma, los encuentros de estos con Andy actúan a modo de revelaciones sobre los secretos que oculta Tracy y confirman la mentira que ha supuesto su matrimonio.

Los tres personajes principales gozan de haber recibido una buena educación, todos ellos han sido universitarios. Concretamente, Jed, estudió en Harvard y Andy es profesor de la universidad de Boston. Como se ha anticipado, la retorcida personalidad de Tracy también se licenció en la universidad. No obstante, los diálogos que emiten los personajes en *Malicia* no reflejan la característica fonética atribuida a la obra de Sorkin. Además, en *Malicia* ni siquiera son pronunciados con rapidez. Más bien al contrario, son articulados con cierto laconismo, esta vez sí, más deudores del género al que pertenece el guion. En este sentido, incluso existe en el guion una escena exclusivamente visual que no ha tenido continuación en la carrera de Sorkin. El momento concreto tiene lugar cuando Andy urde el plan definitivo para capturar a Tracy. Este instante es mostrado a partir de una serie de planos que informan al espectador de la idea que se le ha ocurrido al protagonista. No es difícil determinar que, a la luz de los hechos, esa escena pudiera haber sido ideada por Scott Frank, coguionista de la película. Por lo tanto, esta vez, no es tanto la manera de hablar lo que define la inteligencia de los personajes sino sus acciones.

El talante de Andy le gana el aprecio y el respeto de la comunidad universitaria aunque paradójicamente esta benevolencia le impida anticipar el astuto juego de su mujer. Así, aunque los tres protagonistas son individuos inteligentes, Andy orienta sus acciones hacia el bien y Jed y Tracy, son personas ladinas que a su inteligencia suman la maldad de sus cometidos. Tanto Tracy como Jed son personajes cuya malicia procede del secreto que ocultan que, además, de engañar a Andy hacen creer al espectador que sus acciones son decididas con honestidad. De esta forma,

sólo se revelan sus verdaderas intenciones en la segunda parte del guion, una vez que la trama del asesino ha concluido. Sorkin utiliza en el guion la técnica de *contaminatio*, “a partir de la cual combina las tramas de dos o más películas distintas en una nueva, más variada y complicada, asumiendo siempre que una atención de la audiencia más sofisticada puede ser retenida por la invención de una narrativa más grande y un ardid formal” (Gross 2005: 21).

Como podrá deducirse, el personaje de Andy presenta un arco de transformación pronunciado. Comienza la historia siendo una persona ingenua, insegura e inocente. Vive muy enamorado de su mujer y es incapaz de hacerle daño a nadie. Al contrario, está muy volcado en ayudar a todo aquel que puede. Sin embargo, su carácter le ha hecho pasar desapercibido desde siempre, como ya le sucedió en el instituto y en la actualidad lo refleja en que es bastante sumiso a su mujer. Esto se advierte en diversas escenas, como aquella en que Tracy le ayuda a manejar los palillos para tomar comida oriental, o cuando asume el abandono de su mujer y se hunde en la desazón, aceptando sin rebelarse la injusta situación que su mujer arguye para separarse. La confianza que siempre ha depositado en los demás provoca que no perciba la realidad tal y como es, y se convierta en un blanco fácil para Tracy y Jed. Es un caballero en un mundo de truhanes, un hombre bueno que es incapaz de distinguir la realidad de lo irreal, la verdad de la mentira. Si acaso un idealista que piensa que todo el mundo es honesto y que acaba sucumbiendo a la realidad, cuando pierde su benevolencia al final de la película y constata que debe pensar como Tracy si quiere acabar con ella. Como se aprecia, sigue el camino inverso al de la mayoría de los héroes creados por Sorkin.

Andy aparece por primera vez en el guion agradeciendo a Jed su intervención como cirujano para salvar a una alumna que acaba de ser atacada por el violador. En la conversación que mantienen se constata que Andy era el *chico bueno* que en el instituto siempre se plegaba a las directrices de los demás. Este carácter amable pero indolente, mostrado en la primera escena del guion, se transforma al final de la historia en una forma de ser más decidida y resolutiva. Así, sin dejar de ser el chico bueno, porque ya no es el personaje ingenuo e inocente que vive de espaldas a la realidad sin cuestionarla, se convierte en alguien capaz de engañar y tender una trampa a la persona que, hasta ese momento, siempre había ido por delante de él, Tracy. La última frase de Andy en el guion, pronunciada cuando conversa con la madre del joven vecino que le ha ayudado a atrapar a Tracy, es muy significativa en este sentido. Ella le pregunta acerca de las heridas que acaba de hacerse tras el enfrentamiento que ha mantenido con

Tracy y le sugiere que se ponga hielo, a lo que Andy responde: “no quiero hielo, lo utilizaré para ponerlo en un vaso con un buen whisky. De malta, no destilado. El whisky destilado es una porquería, me lo dijeron en una ocasión”. Andy se refiere al encuentro que mantuvo con la señora Kennsinger, la madre de Tracy, que le dio esta sugerencia al observar el desconocimiento que Andy tenía sobre las bebidas alcohólicas. A través de este recuerdo, Sorkin, confirma, la evolución de Andy hacia una visión más compleja de la realidad, menos ingenua, “en *Malicia*, la historia *noir* de deseo y crimen está subordinada a la historia de iniciación a la masculinidad del héroe violento” (Gross 2005: 23).

Quizás, aunque el personaje camine hacia la pérdida de su idealismo la decisión de Sorkin, a contracorriente de lo que suele ser habitual en el cine negro, de convertir al marido en protagonista de la historia, surja de su aspiración intrínseca para proporcionar siempre una lectura moral del argumento porque, de esta forma, quedan justificadas las acciones de Andy y el público puede identificarse con ellas. Por lo tanto, aunque el protagonista no sea un idealista, es en este punto, donde podría tildarse de idealista la actitud del propio Sorkin, al tratar de invertir las reglas del género con su propuesta. Se puede constatar, de esta forma, que al contrario de lo que sucede en *Malicia* para Sorkin el idealista no es alguien ingenuo que pertenece a la sociedad pero vive de espaldas a la realidad que emana de ella sino que se caracteriza porque, además, de vivir en la sociedad debe conocer su realidad profundamente para proponer su mejora. En este punto, reside la clave del idealismo sorkiniano que se desvela en la mayoría de sus guiones.

8.3. El presidente y Miss Wade

El presidente y Miss Wade es el último guion que Sorkin escribió para Castle Rock Entertainment. Durante el proceso de escritura también contó con la ayuda de William Goldman como asesor creativo. El libreto inicial de la película tenía 385 páginas⁴¹, una cantidad enorme de hojas que hacía impensable la producción de una comedia romántica. Por esta razón, tuvo que reducir el número de escenas y de tramas hasta dejarlo en un tamaño mucho más convencional para ser filmado: aproximadamente 120 páginas. En este sentido, hay que destacar que el exceso de material fruto de la investigación que Sorkin llevó a cabo para escribir el guion no fue desechado, sino que constituyó la chispa que alumbraría la idea de una

⁴¹ Hay que tener en cuenta que las leyes de la escritura cinematográfica señalan que cada página de guion corresponden a un minuto de película, aproximadamente.

serie de televisión, cuyo argumento estaba relacionado con las actividades realizadas por el equipo de profesionales que trabaja para el presidente de la nación en el seno de la Casa Blanca. Cuatro años después muchas de estas tramas dieron lugar a *El ala oeste de la Casa Blanca*. El guion de *El presidente y Miss Wade* fue de nuevo dirigido por Reiner con quien ya había colaborado en *Algunos hombres buenos*.

Ficha técnica y artística

Director: Rob Reiner. **Intérpretes:** Michael Douglas (Andrew Shepherd), Annette Bening (Sydney Ellen Wade), Martin Sheen (A.J. MacInerney), Michael J. Fox (Lewis Rothschild), Richard Dreyfuss (Robert Rumson), David Paymer (Leon Kodak), Anna Deavere (Robin McCall). **País:** Estados Unidos. **Año:** 1995. **Producción:** Rob Reiner, Barbara Maltby, Charles Newirth y Jeffrey Stott para Wildwood Enterprises en asociación con Castle Rock Entertainment y Universal Pictures. **Guion:** Aaron Sorkin. **Música:** Marc Shaiman. **Fotografía:** John Seale. **Dirección artística:** Lilly Kilvert. **Montaje:** Bob Leighton. **Duración:** 110 min. **Género:** Comedia romántica.

Sinopsis

Andrew Shepherd es el culto presidente demócrata de Estados Unidos, cuya primera legislatura está alcanzando su final y a quien las encuestas conceden una cómoda reelección en el cargo. Enviudó hace algunos años, justo antes de concurrir al periodo electoral de la primera legislatura. Aparte de dirigir la nación con absoluta entrega y dedicación, también se encarga de educar a la única hija que nació de su matrimonio. Entre los asuntos más complicados a los que debe enfrentarse durante el último año de su mandato destacan la aprobación de dos leyes: una ley sobre la delincuencia que prohíbe la compra-venta de armas, y otra que tiene como objetivo reducir las emisiones contaminantes que están destruyendo la atmósfera. Por esta razón, el lobby ecológico presiona cada vez más a Shepherd para que redacte una ley que asegure las mejores condiciones para el medio ambiente. Con este objetivo envía a una dura interlocutora, Sydney Ellen Wade, para negociar con los asesores presidenciales el aumento del porcentaje en el que se debe fijar las reducciones de las emisiones de dióxido de carbono. Cuando Shepherd conozca a la activista se enamorará de ella.

A partir de este momento, la vida personal del presidente será utilizada por sus adversarios políticos republicanos para establecer un debate sobre la moralidad de su relación y cómo puede influir ésta en la redacción de la nueva ley de medio ambiente que su Administración desea

aprobar en el Congreso. La reticencia inicial de Shepherd a responder a las acusaciones amparándose en la separación que debe existir entre la vida pública y la vida privada provoca que su popularidad decrezca y su reelección peligre. Al mismo tiempo, las leyes para las que trata de reunir los apoyos necesarios entre los congresistas, con el fin de conseguir la ratificación de ambas, van perdiendo el favor de los mismos porque los senadores y representantes del pueblo evitan relacionarse con la bajada de la popularidad que las encuestas otorgan a Shepherd. La toma de conciencia del presidente sobre esta realidad y su desafío final al senador republicano Bob Rumson, originador del debate, devolverán las cosas a su cauce normal.

8.3.1. Análisis de los personajes idealistas en *El presidente y Miss Wade*

En esta ocasión los personajes sobre los que cae el peso de la acción del guion son, principalmente, dos: el presidente de Estados Unidos, Andrew Shepherd, y su novia reciente, Sydney Ellen Wade. El resto de caracteres constituyen parte del extenso grupo de personajes secundarios del guion que desempeña, en algunos momentos, un papel relevante en la trama principal. Por lo tanto, el tercer guion cinematográfico de Sorkin no es una historia coral, como la de *Algunos hombres buenos*, sino que la descripción de los personajes y sus objetivos se acerca más al planteamiento de *Malicia*. Shepherd, es un presidente viudo volcado en la educación de su hija de doce años a la que, en este sentido, recomienda leer la Constitución para preparar una clase de Ciencias Sociales. Además, de ser un tipo inteligente e ilustrado, que ha estudiado en la Universidad de Stanford, tiene las ideas muy claras acerca de lo que debe hacer en cada momento. Acostumbrado a tomar rápidas decisiones en beneficio de los demás, es capaz de dominar el arte que le permite conocer la forma más idónea para solicitar el consejo de los demás. Es educado, amable y respetuoso con todos los que le rodean y siempre demuestra interés por la vida de sus asesores y la gente que trabaja para él. En esta línea, cuando se enamora de la señorita Wade busca el apoyo de su mejor amigo y confidente, su Jefe de Gabinete A.C. MacInerney, para solicitar su opinión acerca de la repercusión pública que podría tener su nueva relación sentimental.

Una de las máximas aspiraciones de Shepherd es separar su vida personal de la profesional pero debido a la repercusión mediática del puesto que representa, aumenta bastante la dificultad de cumplir su propósito. Precisamente, cuando asume que su privacidad no puede mantenerse al

margen de su labor presidencial, Shepherd, defiende su postura moral y acepta el debate público que ha generado su relación con la señorita Wade. De alguna forma, hasta que toma esta decisión el presidente se ha conducido por cierta ingenuidad fundamentada en su idealismo, que aspiraba a mantener su noviazgo al margen de su gestión política. Sin embargo, lejos de debilitarse moralmente cuando reconoce que su pretensión es imposible, muestra su carácter más quijotesco y romántico en un discurso ante la prensa donde desafía al senador Rumson, principal instigador de la inmoralidad cometida por el presidente al iniciar la relación sentimental con la señorita Wade, a un debate sobre la moralidad de las acciones con el juicio preponderante de la opinión pública como telón de fondo.

Resulta muy llamativo, en este sentido, el hecho de que el presidente sea presentado en la primera escena del guion caminando por los pasillos exteriores de la Casa Blanca junto a la Secretaria de Prensa, McCall, mientras atiende y da respuesta rápida y concisa a los múltiples asuntos que ella le va planteando, al mismo tiempo que saluda al personal. La escena termina en el Despacho Oval, reunido con el resto de los miembros de su gabinete, para enfocar los temas del día, repartirse las tareas y repasar la agenda de reuniones. También resulta significativo que una de las escenas clave del guion tenga lugar en el Despacho Oval y reúna a Shepherd y a la señorita Wade poniendo fin a su relación personal. Hasta este momento, es claro el uso que Sorkin hace de dicho espacio en el guion que viene a señalar que el presidente no mezcla los asuntos públicos con los privados. El Despacho Oval se convierte así en el símbolo que representa esta separación, como lugar exclusivo de trabajo. Sin embargo, la última escena del guion vuelve a reunir a Shepherd y a la señorita Wade en el Despacho Oval evidenciando su reconciliación. El lugar de trabajo se convierte en el sitio del reencuentro afectivo de los protagonistas. El momento resuelve visualmente que para el presidente de Estados Unidos los asuntos personales se mezclan con los profesionales y la vida privada no puede separarse de la pública, tal y como pretendía.

Así, lo terminó aceptando el presidente en la rueda de prensa ya mencionada. No obstante, no hay que esperar al desenlace de la historia para constatar que *El presidente y Miss Wade* está sostenida por el idealismo y el romanticismo de Sorkin. Los créditos que introducen la película muestran bustos de algunos de los Padres Fundadores y también volúmenes escritos por algunos de ellos, entre los que se encuentran, como no podía ser de otra forma, la Declaración de Independencia. Como se ve, la referencia al idealismo nacional se encuentra desde el comienzo en la

base de la propuesta de Sorkin y su espíritu recorre cada escena en la que el Shepherd ejerce de presidente pero también en aquellas que retratan su vida íntima.

Los personajes se desenvuelven en la trama según los puntos de vista que tienen sobre los asuntos. Por esta razón, la descripción de la actitud que define a cada uno no convierte a ninguno de ellos en antagonista. Sólo Rumson podría acercarse a lo que significa ser un personaje antagonista porque desprestigiando la moralidad del noviazgo de Shepherd aspira a conseguir para los republicanos el acceso a la Casa Blanca en las próximas elecciones. Sin embargo, no puede decirse que Rumson sea un individuo malvado sino que su pragmatismo político le incita a trazar una estrategia, que aunque no esté vinculada directamente con los asuntos de Estado, sabe que, gracias a ella, puede hacer perder a Shepherd las próximas elecciones. Además, Rumson, sólo se encarga de acentuar y resaltar un debate que ha sido originado por la prensa, es decir, se aprovecha de la circunstancia para obtener rédito político.

Se podría afirmar, por lo tanto, si se acepta que Rumson opera dentro del pragmatismo con el que se desenvuelven muchos políticos, que su personaje no es el antagonista de la historia y sólo añade un obstáculo más en la difícil carrera de Shepherd para conseguir la reelección. Como consecuencia de esta circunstancia, se podría asegurar que los conflictos entre los personajes desarrollados por Sorkin, esta vez sí, se argumentan totalmente en el terreno de las verdades contradictorias. También actúan en este terreno las dos leyes que el presidente pretende aprobar durante el final de su legislatura porque constituyen obstáculos cuyo impacto debe calcular si desea volver a ser presidente de la nación. Aunque, precisamente, su mentalidad idealista le esté conduciendo justo a lo contrario, se recuerda que el objetivo de Shepherd es mantener separada su vida pública de su vida privada y, en este sentido, aunque finalmente fracase en este propósito, su idealismo se prolonga a partir del momento en que su nuevo objetivo y su máxima aspiración será redactar ambas leyes conforme a su pensamiento particular, sin introducir las propuestas de los congresistas para firmarlas, y aceptar cualquier consecuencia que la decisión suponga. De esta manera, si bien es cierto, que respecto a la firma de las leyes Shepherd se muestra calculador al inicio del guion, su romanticismo e idealismo termina imponiéndose y configuran una forma de actuar coherente con su mentalidad que evita cualquier asomo de pragmatismo. “Al final el amor y el liberalismo triunfan” (Downing 2005: 134).

Todos los personajes atesoran una formación reconocida y una educación de prestigio que les permite entablar rápidas conversaciones que saltan de un asunto a otro, a veces intercalando las propias opiniones sobre la decisión que el presidente ha adoptado en su vida privada con la resolución de importantes problemas de la vida política. Incluso, a una conversación que ya se ha iniciado se incorporan nuevos personajes, al tiempo que otros la abandonan. De esta forma, la fluidez de los diálogos adopta, por primera vez en Sorkin de una manera plena, la característica que ha permitido convertir su estilo en una faceta particular por la que se reconoce su modo de escribir guiones cinematográficos. También, apoyándose en la inteligencia que el propio Sorkin confiere a todos los personajes, los conflictos que surgen de las verdades contradictorias permiten a todos ellos, desde la señorita Wade al personal que conforma el gabinete presidencial, poseer objetivos que en algunos momentos colisionan con los deseos de Shepherd. La pericia de Sorkin resalta, además, que en muchos casos el conflicto se produce sin que ninguno de los personajes deje de estar imbuido de idealismo. Hasta tal punto es así, que la verdadera personalidad del presidente asoma cuando se contagia de sus asesores y, de esta forma, Shepherd/Don Quijote es capaz de desafiar a la sociedad norteamericana con dos leyes que supondrían un cambio en el modelo de vida norteamericano.

8.4. Sports Night

La primera incursión de Sorkin como creador de una serie de televisión se produce en el año 1998 con *Sports Night*. Como se ha comentado, la génesis del proyecto se encuentra en el tiempo que pasó escribiendo el guion de *El presidente y Miss Wade* en la habitación de un hotel de Los Ángeles. Sorkin cuenta que, mientras escribía la historia, mantenía la televisión sintonizada en la cadena norteamericana de deportes ESPN. En ella veía de reojo, una y otra vez, las distintas emisiones del programa de deportes Sports Center. Así, fue como empezó a imaginarse cómo sería la vida de los profesionales que trabajan en una redacción de un programa deportivo. Al principio pensó que la idea adoptase el formato de un guion de largometraje, pero fue incapaz de encontrar la estructura adecuada. De esta forma, la idea se transformó en una *sitcom*⁴² para la

⁴² “*Sitcom* es un acrónimo con el que se identifica a las comedias de situación (*situation comedies*) y es uno de los formatos más antiguos de la ficción televisiva” (Gómez Martínez y García García 2010: 111). Sus episodios se caracterizan por tener un humor poco o nada realista y los personajes no evolucionan en el transcurso de las temporadas. En la actualidad, las tramas de la *sitcom* se han visto influenciadas por las de las teleseries y favorecen la continuidad de los argumentos a través de los episodios frente a la autonomía de los mismos que predomina en las formas más canónicas del género.

televisión. La serie fue producida por Disney y se emitió en la cadena ABC, uno de los canales propiedad de la empresa.

La serie sólo se emitió durante dos temporadas debido a sus bajos niveles de audiencia. Cada capítulo presenta una extensión de veintidós minutos y se emitió con una periodicidad semanal. En el desarrollo formal de las historias prevalecen las tomas largas de personajes que no dejan de conversar mientras se dirigen de un despacho a otro. La puesta en escena de la serie se convertirá en el prototipo del estilo que a partir de ese momento patentará Sorkin y que ya auguraba en la de *El presidente y Miss Wade* que marcó una diferencia con *Malicia y Algunos hombres buenos* donde las escenas en las que varios personajes dialogan suceden en un mismo lugar, con los personajes sentados o deambulando por la habitación, sin trasladarse de un espacio a otro durante la conversación. Desde *Sports Night*, se puede hablar de un imaginario dramático y formal recurrentes que definen la voluntad de estilo implementada por Sorkin.

Ficha técnica y artística

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Thomas Schlamme (15 episodios), Robert Berlinger (12), Alex Graves (5), Dennie Gordon (4), Mark Buckland (2), Timothy Busfield (2), Don Scardino (2), Pamela Dresser (1), Bryan Gordon (1) y Danny Leiner (1). **Intérpretes:** Josh Charles (Dan Rydell), Peter Krause (Casey McCall), Felicity Huffman (Dana Whitaker), Joshua Malina (Jeremy Goodwin), Sabrina Lloyd (Natalie Hurley), Robert Guillaume (Isaac Jaffe). **País:** Estados Unidos. **Temporadas:** 2 de 23 y 22 episodios, respectivamente. **Año:** 1998-2000. **Producción:** Ron Howard, Brian Grazer, John Amodeo, Tony Krantz, Stephen Putnam, Rob Scheidlinger, Aaron Sorkin, Thomas Schlamme y Matt Tarses. **Guion:** Aaron Sorkin. **Música:** W. G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Peter Smokler y John Huneck. **Dirección artística:** Thomas Azzari. **Montaje:** Janet Ashikaga y Rob Starnes. **Duración:** 20 min. cada capítulo. **Género:** Sitcom (comedia de situación).

Sinopsis

Los cuarenta y cinco episodios que completan las dos temporadas en las que *Sports Night* estuvo emitiéndose, desarrollan los conflictos personales y laborales que se producen entre los miembros de la redacción de deportes del programa que da nombre al título de la sitcom. En este sentido, la atención de Sorkin no se focaliza en cómo se elabora profesionalmente un programa deportivo sino en las disputas, amoríos, desencuentros y confidencias personales que se producen entre los profesionales que trabajan en el estudio. La frecuencia de emisión del programa que producen los protagonistas es diaria y la franja horaria en la

que se emite transcurre entre las once y las doce de la noche. El desarrollo de los capítulos se produce, casi de manera íntegra, en la planta donde se encuentran las oficinas de la cadena y sólo, en algunos casos, las tramas abandonan dicho espacio y se trasladan a un bar en el que el equipo suele reunirse después de cada programa. La estructura temporal de cada episodio es siempre la misma y, salvo en muy contados casos, se centran en los conflictos que surgen entre los personajes durante un día de trabajo en la redacción. Además, las tramas que se desarrollan en cada capítulo se despliegan, a modo de *teaser*, la mayor parte de las veces, durante la finalización del programa de la noche anterior al día en el cual va a desarrollarse el episodio.

Durante la primera temporada, el conflicto principal que desarrolla la historia es la atracción oculta que existe entre Dana Whitaker, la productora ejecutiva del show, y el presentador principal, Casey McCall. Ninguno de los dos quiere reconocer que se siente atraído por el otro para no mostrar ningún asomo de debilidad afectiva. En consecuencia, Dana desarrolla durante la mayor parte de los episodios de la temporada un noviazgo con Gordon, un abogado con el que no comparte nada en común. A su vez, Casey, despierta los celos de Dana por el interés que Sally, otra productora ejecutiva de la cadena, muestra hacia él. Al mismo tiempo, Jeremy Goodwin y Natalie Hurley, otros miembros de la redacción, sienten una atracción mutua desde el primer instante. Ella es productora asociada del programa y él es un redactor recién seleccionado que posee un amplísimo conocimiento del mundo del deporte. Cuando dejen a un lado la prudencia que los detiene para declararse el amor que sienten mutuamente, se producirá un noviazgo pleno de romanticismo, hasta que los clásicos conflictos de género afloren. También, Dan Rydell, el otro presentador del programa experimenta un sentimiento romántico hacia Rebecca Wells, una ejecutiva que trabaja en el mismo edificio para la misma cadena que emite Sports Night. La timidez de Dan provoca que le cueste decidirse.

Sin embargo, durante la segunda temporada los asuntos personales pasan a un segundo plano y la trama principal que se desarrolla durante los veintidós episodios está vinculada a los bajos niveles de audiencia que tiene el programa. En torno a esta trama, la cadena contrata a un experto que sabe diagnosticar dónde se encuentran los errores y, a la vez, propone soluciones de mejora con el propósito de relanzar el show. Pero el cometido, finalmente, no tiene éxito y la cadena propietaria del programa decide suprimir la emisión del mismo de la parrilla de espectáculos. Un productor independiente acude al rescate del programa y adquiere los

derechos de emisión para su cadena. De esta forma, el equipo que conforma *Sports Night* seguirá trabajando unido en el futuro.

8.4.1. Análisis de los personajes idealistas en *Sports Night*

Los seis personajes protagonistas de la primera serie de televisión creada y escrita por Sorkin son Dana, Casey, Dan, Natalie, Jeremy y el gerente del programa, Isaac Jaffe. Todos ellos conforman un reparto coral en el que la importancia que juega el peso de los caracteres en la trama se encuentra bastante repartida. El grupo posee una idea romántica del trabajo en equipo que vuelca en las relaciones personales con el resto de miembros pero, también, se encuentran imbuidos de idealismo en relación con la tarea que desempeñan en el programa. Cada uno, como miembro de una comunidad, en este caso de profesionales del periodismo deportivo, no duda en ningún momento en prestar ayuda al compañero cuando éste la precisa.

En el capítulo 5, titulado “Mary Pat Shelby”, Jeremy se niega a entrevistar a un jugador de fútbol americano porque éste ha intentado agredir sexualmente a Natalie, la compañera de la productora por la que muestra cierto interés romántico. Con esta decisión, Jeremy antepone la dignidad de Natalie a los niveles de audiencia que el programa puede obtener con la entrevista. Además, todo el equipo apoya unánimemente la decisión de Jeremy. En el siguiente capítulo, “El entrenador, la cena y el correo de la mañana”, Jeremy después de varias noches sin poder conciliar el sueño termina declarándole a Natalie el amor que siente hacia ella. Ambas tramas constituyen sendos ejemplos del romanticismo y el idealismo que rodea a la serie y que se plantea, decididamente, desde los primeros episodios de la primera temporada.

En el episodio 11, “Los seis caballeros sudistas de Tennessee”, Isaac, el presidente de la productora que emite *Sports Night*, pronuncia un discurso en directo a través del cual elogia el comportamiento de un jugador negro de fútbol americano que se niega a competir si la universidad del sur de Estados Unidos en la que juega sigue enarbolando la bandera confederada. Otros seis jugadores blancos del equipo respaldan la decisión de su compañero y se solidarizan con él. De esta forma, deciden no competir hasta que la petición sea tenida en consideración. El hecho es relevante porque estos seis jugadores blancos ponen en peligro su propio futuro, no sólo en el terreno deportivo sino también en el ámbito universitario. El personaje de Dan, en el capítulo 9 titulado “La cualidad de

la misericordia a 29K”, recibe un gran cantidad de correo postal solicitando donaciones para diversas obras con fines benéficos. Su personalidad generosa le plantea un conflicto acerca de la imposibilidad de poder implicarse económicamente en todas. Al final del capítulo, compartirá un sándwich con una persona sin hogar mientras ven en la televisión de su despacho la retransmisión en directo de una expedición que está a punto de coronar el Everest. En esta línea, la mayor parte de los capítulos de *Sports Night* desarrollan conflictos morales que comprometen a los protagonistas a tomar una decisión que siempre se corresponde con la postura más idealista. El propio Jeremy es tildado de Don Quijote en el capítulo 6 por el romanticismo tan característico que define su comportamiento.

El idealismo llega a un punto culminante en el desenlace de la segunda temporada, el capítulo 22 llamado “Quo Vadimus”, cuando el programa va a desaparecer por los bajos niveles de audiencia y cada uno de los miembros del equipo empieza a hacer sus planes a expensas de sus compañeros. Sin embargo, sin que nadie lo sepa, un ejecutivo enamorado del programa lo ha salvado de la desaparición aportando la cantidad de dinero necesaria para que continúe emitiéndose.

En la serie todas las conversaciones se producen a un ritmo marcado por la rapidez con la que fluyen los diálogos, ya sean en charlas que los personajes mantienen mientras se desplazan o en habitaciones cerradas. Además, aunque las conversaciones suelen producirse entre dos personajes, no es raro que abunden también las que se desarrollan entre muchos más. Por ejemplo, cuando un personaje ajeno a la conversación la interrumpe solicitando algún tipo de ayuda técnica o sugerencia acerca de algún asunto relacionado con el programa de esa noche. El diálogo suele pronunciarse entre los protagonistas de la conversación sin aparente orden. La consecuencia del enorme nivel de fluidez que tienen las conversaciones subraya, como otras veces, la inteligencia que emana de todos los personajes que, además, “tienen implicaciones morales y sociales que son centrales en el mensaje de la serie acerca de la educación” (Fahy 2005b: 61).

Para Sorkin, la educación hace de la inteligencia una virtud heroica. En este sentido, no establece diferencias entre las características intelectuales de los personajes protagonistas porque para el creador y guionista de *Sports Night*, todos presentan la misma capacidad para conversar en torno cualquier asunto, ya esté relacionado con hechos históricos, sobre mitología griega o romana, poesía o literatura. En *Sports Night*, como en sus otros guiones, el idealismo tan característico de Sorkin

procede de la educación recibida por los personajes y el respeto con el que se relacionan que, según el creador de la serie, debe tener como objetivo cambiar a mejor la sociedad, “la serie sugiere que el compromiso social requiere una integridad moral y sacrificio personal. Para Sorkin, esta clase de acciones hacen a un verdadero intelectual” (Fahy 2005b:62).

Para justificar la educación que los personajes han recibido, Sorkin, incluye a lo largo de las dos temporadas, menciones relacionadas con algún título profesional o universitario que conforma el currículum de cada uno de ellos. En la serie se observa, por lo tanto, que los personajes siendo buenos tipos aspiran a ser mejores buscando que su trabajo repercuta en un beneficio moral para la sociedad. Lo difícil de esta propuesta es contrastar la complicada ecuación que une los deportes con el sentido moral de las acciones que forma parte de la personalidad de Sorkin. En este sentido, él no se adapta a la idiosincrasia de los personajes sino que traslada su universo interior a los caracteres que ha creado para desarrollar su particular visión del mundo. De ahí que parezca extraño cómo el idealismo y el romanticismo puedan convertirse en protagonistas de una serie ambientada en las oficinas de un programa de deportes. La razón que esgrime el guionista es atemporal porque para Sorkin “la educación tiene el poder de hacer a las personas mejores ciudadanos desde el punto de vista moral y social y [Sorkin] transmite esta filosofía incorporando dos principios de una educación liberal en la serie: el valor de una educación universal y la importancia de priorizar la comunidad por encima del individuo” (Fahy 2005b: 74).

En este sentido el espíritu deportivo que acompaña al juego, ya sea a nivel individual o de equipo, se convierte en el cauce por el que transita el compromiso moral del programa con la sociedad. Así, tanto el sacrificio personal como el colectivo que presentan como objetivo la superación de las dificultades en el deporte, son presentadas a la audiencia por parte de los miembros del programa como hazañas emocionantes que descubren el poder ilimitado del espíritu humano. De esta forma, si bien los personajes no evolucionan, porque la premisa de la serie parte de unos arquetipos previamente confeccionados desde una perspectiva idealista en el desenvolvimiento de su quehacer profesional y, por lo tanto, carecen de arco de transformación, el idealismo de los mismos se potencia a través de los objetivos románticos de cada uno de ellos que en todos los casos recuerdan a la forma de amor más pura e inocente, la de la idealización del otro. Los equívocos, las confusiones y los malentendidos se convierten en la serie en las principales vías de explotación de los conflictos entre los personajes. De nuevo, sin antagonistas Sorkin busca crear situaciones

dramáticas mediante el enfrentamiento de dos o más puntos de vista sobre un mismo asunto: el territorio de las verdades contradictorias, las intenciones y los obstáculos. Los personajes son buenos pero aspiran a ser mejores, todavía. En este punto reside el motivo dramático de la serie.

En definitiva, todos los personajes se comportan según un patrón idealista que permite la constitución de un grupo que se apoya en los peores momentos y se felicita de los éxitos conseguidos.

8.5. Studio 60

En el año 2003 Sorkin reveló en una entrevista a Charlie Rose que estaba desarrollando una serie de televisión basada en programas de *sketchs* similares al famoso *Saturday Night Live*. En octubre de 2005 la NBC dio vía libre para rodar el episodio piloto de la serie que, finalmente, empezó a emitirse en septiembre de 2006. Los elevados índices de audiencia que permitieron convertir a la serie en un éxito al comienzo de su emisión empezaron a descender paulatinamente a mitad de la temporada, hasta que la NBC decidió no renovarla para una segunda temporada. Sorkin asegura que esta serie es la más autobiográfica de cuantas ha escrito, no tanto por la caracterización de uno de los personajes principales, el guionista del programa, sino simplemente porque conoce a fondo el trabajo que desarrolla y la relación que fomenta con el productor del show. De hecho, la lealtad que inspira la relación que mantienen Matt Albie y Danny Tripp, guionista y productor del programa Studio 60 respectivamente, se parece bastante a la que desarrollan en la vida real Aaron Sorkin y Thomas Schlamme.

Ficha técnica y artística

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Timothy Busfield (6 episodios), Thomas Schlamme (4), John Fortenberry (2), Daniel Attias (1), Lesli Linka Glatter (1), Bryan Gordon (1), Christopher Misiano (1), David Petrarca (1), David Semel (1), Andrew Bernstein (1), David Chameides (1), Laura Innes (1), Lawrence Trilling (1) y Bradley Whitford (1). **Intérpretes:** Matthew Perry (Matt Albie), Amanda Peet (Jordan McDeere), Bradley Whitford (Danny Tripp), Steven Weber (Jack Rudolph), D. L. Hughley (Simon Stiles), Sarah Paulson (Harriet Hayes), Nate Corddry (Tom Jeter), Timothy Busfield (Cal Shanley). **País:** Estados Unidos. **Temporadas:** 1 de 22 episodios. **Año:** 2006-2007. **Producción:** Thomas Schlamme, Aaron Sorkin, Patrick Ward, Julie DeJoie, Mindy Kanaskie, Lauren Lohman, Mark Goffman, Dylan K. Massin, Elie Attie, Desiree J. Cadena y Sarah Caplan. **Guion:** Aaron Sorkin. **Música:** W. G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Thomas Del Ruth y Dennis Hall. **Dirección artística:** Kenneth Hardy y Carlos Barbosa. **Montaje:** Rob Seidenglanz, Janet Ashikaga, Russell Denove y Matthew Colonna. **Duración:** 40 min. cada capítulo **Género:** Drame.

Sinopsis

La interrupción en directo de uno de los números del programa de variedades *Studio 60 on the Sunset Strip* por parte del productor del mismo, Wes Mendell, criticando la grosería de los contenidos que deben producir para retener a la audiencia disparan todas las alarmas en la cadena de televisión NBS. La consecuencia directa es el despido inmediato de Mendell y la acción ineludible de la ejecutiva a cargo del programa, Jordan McDeere, que acaba de ser contratada ese mismo día, para buscar sustitutos inmediatos con el objetivo de que la emisión semanal del programa no se vea interrumpida. McDeere encuentra la solución en dos antiguos trabajadores del programa que dimitieron cuando el ejecutivo a cargo del mismo les censuró un *sketch* que parodiaba los sentimientos religiosos. La propuesta de McDeere para convencerles de que regresen al programa es permitirles abrir el espectáculo con el mismo número que supuso su salida del programa tres años atrás.

A partir de esta premisa el guionista y el productor contratados restablecerán las relaciones con muchos de los miembros del equipo con los que trabajaron durante su anterior época en el programa mientras elaboran los diversos espectáculos semanales. La presencia de estos dos personajes no sólo retiene a la audiencia que el programa presentaba antes de su llegada sino que, además, aumenta su porcentaje. Entre espectáculo y espectáculo se desarrollan una serie de conflictos de carácter romántico donde Matt Albie intenta recuperar a su antigua novia, una de las actrices del show, Harriet Hayes, y Danny Tripp se enamora de la nueva ejecutiva de la NBS que los ha contratado, McDeere. De fondo, existe una trama que pone en riesgo la continuidad de la cadena en manos del presidente actual Wilson White porque se niega a pagar una cantidad de dinero exorbitante que reclama la Comisión Federal de Comunicaciones. La razón del conflicto reside en que durante una entrevista en directo a un marine en Afganistán uno de los periodistas de la cadena pronunció un exabrupto obsceno como consecuencia de la explosión de una granada bastante cercana al lugar de la entrevista. La obscenidad propició enseguida la censura del comentario por dicho organismo y la multa pertinente en proporción al número de telespectadores que estaban viendo la emisión de las noticias en ese momento. El conflicto sitúa al presidente de la cadena en una situación complicada porque la cantidad a pagar asciende a setenta y tres millones de dólares. Por esta razón, el futuro de todos los programas de la cadena, incluido *Studio 60 on the Sunset Strip*, corren peligro de desaparecer.

8.5.1. Análisis de los personajes idealistas en *Studio 60*

En la tercera serie de televisión creada por Sorkin, de nuevo el equilibrio que presenta el desarrollo de las tramas de cada uno de los personajes principales vuelve a ser el denominador común. Por esta razón, resulta muy difícil destacar a uno o dos personajes por encima del resto, al contrario, existen ocho personajes cuya participación se produce de manera continua durante los veintidós episodios que tiene la serie y que protagonizan, en cada episodio, su propia trama. Ellos son, Matt Albie, el guionista principal del programa, Danny Tripp, el productor del mismo, Jordan McDeere, la ejecutiva de la NBS encargada de supervisar el programa, Jack Rudolph, el directivo de la cadena, Harriet Hayes, la actriz principal del programa y protagonista de la mayor parte de los números, Simon Stiles, el presentador del show y protagonista de muchos de los números, Tom Jeter, un romántico y honrado actor y, por último, Cal Shanley, el realizador del programa.

Sorkin ha creado un universo muy similar al de *Sports Night* donde al igual que en aquella, el idealismo de la serie se encuentra principalmente en el carácter romántico de los personajes. Ninguno de ellos trata de aprovecharse del otro para su beneficio. Todos son individuos honestos que siempre intentan dar lo mejor de sí mismos buscando el bien de los demás. En general, Sorkin sigue una fórmula que recuerda bastante a la camaradería que se creaba entre los protagonistas de su primera serie de televisión. El equipo constituye una comunidad entrañable aunque, en esta ocasión, también existen de manera frecuente conflictos procedentes de las relaciones laborales.

De esta forma, el amor que Tripp siente por McDeere está reprimido por el miedo que siente el productor del programa a ser rechazado por ella. Finalmente, sólo cuando acompaña a la ejecutiva de la cadena al hospital porque ella sospecha que se ha quedado embarazada y quiere certificarlo es como Tripp empieza a realizar acciones dirigidas a preocuparse por el estado de McDeere. Así, el productor reúne la confianza suficiente para declararse a ella. Lo mismo le sucede a Albie que fue rechazado por Hayes en el pasado pero por la que todavía continúa experimentando un sentimiento que le impide enamorarse de otra persona. El miedo a mostrar sus verdaderas intenciones hacia Hayes con el fin de protegerse de un posible rechazo que lo anularían anímicamente y los celos que siente cuando ella inicia una relación con otra persona, ya sea un famoso jugador de béisbol o un aspirante a director de cine que la contrata para su primera película, configuran los principales conflictos del personaje.

A un nivel menor, Albie experimenta otro tipo de conflictos más ligados a su profesión, como algún bloqueo creativo o diversos enfrentamientos que le distancian del equipo de guionistas que trabaja para él, suministrándole ideas.

Se aprecia, por lo tanto, que la personalidad romántica de estos dos personajes que deben hacer frente a su dilema amoroso ocupa la mayor parte de las metas interiores de ambos. Las tramas asociadas a las de los otros personajes, aunque no están tan vinculadas a las relaciones afectivas, también adolecen de cierto idealismo. Por ejemplo, en el capítulo 6, Stiles pretende incorporar un guionista afroamericano al equipo porque considera una discriminación racial que todavía no exista nadie de su raza en el grupo creativo. Así, se lo hace saber a Albie, a quien lleva a un espectáculo de monólogos recitados por un comediante de color para que compruebe la calidad como guionista del mismo. La razón que esgrime Stiles es que existe un prejuicio hacia los guionistas negros porque siempre se considera que basan sus espectáculos en torno al conflicto racial. El propio Stiles se avergüenza cuando descubre junto a Albie que el espectáculo de dicho comediante se fundamente en la diferencia racial. Sin embargo, más tarde, ficharán para el equipo del programa a un guionista afroamericano que en otro recinto no está obteniendo mucho éxito porque se esfuerza en realizar un espectáculo que intenta salirse del estereotipo entre negros y blancos y plantea un show que apela más a la inteligencia.

En el capítulo 4, el conflicto se produce cuando Albie, que es muy celoso de su capacidad creativa, acepta por primera vez una propuesta procedente de los otros guionistas del programa. Sin embargo, una vez emitido el *sketch* se descubre que es un plagio de un número cómico que protagonizó un actor de monólogos durante su actuación en un club. No obstante, más adelante se descubre que este monologuista copió a su vez el guion de su actuación de otro. Finalmente, el enfrentamiento entre el jefe y los guionistas de *Studio 60* se resuelve, después de dos disculpas a la audiencia donde se reconoce el plagio en el que ha incurrido el show, en una tercera aclaración donde se ha descubierto que el guion de tan conflictivo número está registrado a nombre de *Studio 60* porque fue creado por un guionista de la casa.

Como se ha podido comprobar, la trama que amenaza con la desaparición del programa procede de un daño colateral fortuito como consecuencia de una emisión en directo en plena guerra por parte de otro programa de la cadena. En este caso, la primera reacción de Rudolph, como máximo responsable de emisiones de la cadena, es dimitir pero Wilson, el

presidente de la misma, no la acepta porque entiende la eventualidad de lo sucedido, incluso, negándose a pagar la multa y poniendo en peligro la supervivencia de la cadena. Entonces, Rudolph busca una solución urdiendo una estrategia llena de equívocos con el propósito de salvarla a espaldas de Wilson. Para ello, deberá contar con la ayuda de alguno de los miembros del equipo de *Studio 60*.

Este tipo de tramas donde los personajes aspiran a mejorar las circunstancias que tienen a su alrededor desde un propósito honesto, sin tener que enfrentarse entre ellos a través de historias subrepticias, es lo que permite colocar a esta serie de televisión en la categoría de idealista. En el fondo, la razón que guía a todos los personajes consiste en proporcionar un espectáculo lo más entretenido e inteligente posible a sus espectadores.

Sorkin, recurre, una vez más, al comportamiento educado y al respeto que se guardan todos los miembros del grupo entre ellos, como baluarte principal para entretener al espectador. En esta ocasión, se desconoce la educación universitaria que han recibido pero, sin embargo, no cuesta adivinar que los personajes siguen transmitiendo el sonido de la inteligencia que tanto persigue Sorkin a través los diálogos. Las réplicas se producen con extraordinaria rapidez y, la mayor parte de las veces, predominan las tomas largas propias del *walk and talk*⁴³ característico de la escritura de Sorkin. Este estilo formal, se convierte, de nuevo, en el principal reflejo de la capacidad de los caracteres para comunicarse con inteligencia, bien sea por el manejo del vocabulario que poseen y la capacidad de amoldarse a las conversaciones de cualquier tipo con extraordinaria velocidad, o bien, por la particularidad adquirida de todos los personajes creados por Sorkin para mantener varias conversaciones al mismo tiempo.

Además, Sorkin vuelve a evitar la creación de antagonistas que se oponen a los deseos de los protagonistas y los conflictos dramáticos vuelven a surgir de la lucha de los protagonistas por mejorar las circunstancias que les rodean, ya sean personales o profesionales, y de las confusiones a las que dan lugar las relaciones cruzadas de alguno de ellos con terceros. Esta circunstancia, vuelve a recordar en muchos aspectos, tanto formales como de fondo, a las *screwball comedies* características de la Edad de Oro de Hollywood, con la misma intensidad que lo hacen el

⁴³ Por *walk and talk*, cuya traducción más precisa es la de *caminar mientras se habla*, se entiende la materialización física de la escena escrita por Sorkin cuando el guion presenta abundantes diálogos. Es decir, la combinación del movimiento de cámara y la interpretación de los actores que se desplazan por los decorados reproduciendo la conversación de Sorkin a gran velocidad sin cortes en la grabación. Es decir, en plano secuencia.

resto de las producciones en las que ha participado hasta el momento, salvo *Algunos hombres buenos* y, obviamente, *Malicia*. Por la cantidad de información que aportan los diálogos y la rapidez con la que los conflictos dramáticos se originan a través de las conversaciones, Sorkin arguye refiriéndose a *Studio 60*, aunque bien podría extrapolarse el comentario a otras series de su creación, que “uno no puede verla como si fuera música de fondo. Uno no puede verla pasivamente mientras hojea una revista o mete a sus hijos en la cama. Uno tiene que verla desde el principio hasta el final” (Wyatt 2007).

Al ser un programa de variedades y entretenimiento, la ética profesional y los principios morales encargados de combatir los convencionalismos del sistema dominante, que dejaban traslucir el idealismo en *Sports Night* y otras películas anteriores, están presentes en *Studio 60* mediante la forma del entretenimiento inteligente que ambicionan Alby y Tripp. Sin embargo, la mayor parte de la mentalidad idealista y romántica queda reducida a las relaciones entre los personajes y a la ayuda que se prestan unos a otros como miembros de un mismo equipo. En este sentido, el idealismo no trasciende la camaradería de grupo porque no existe ningún tipo de resistencia social o institucional que se oponga a la ambición de los personajes de huir de la creación de unos *sketchs* que incidan en la gracia fácil y soez. Como esta realidad que ambicionan los protagonistas no se enfrenta, en ningún momento de la serie, a los impedimentos de los propietarios de la cadena o a la clásica bajada en los índices de audiencia, al grupo de individuos que forman parte del programa no se les puede catalogar de quijotes. La razón reside en que su idealismo no experimenta ningún tipo de resistencia que se enfrente a la culminación de este propósito, ni externa ni interna. En definitiva, la serie se centra más en resolver los conflictos laborales personales que surgen entre los miembros de la plantilla que en potenciar los conflictos relacionados con el tipo de *sketchs* que deben sacar adelante o la elaboración de los mismos.

Esta es la razón por la que el romanticismo de la serie no se transforme, esta vez, en el idealismo tan característico que suele enarbolar Sorkin. Simplemente, porque las buenas intenciones quedan reducidas a la convivencia del equipo artístico y técnico que componen el programa de variedades que, a imitación del famoso *Saturday Night Live*, imagina Sorkin como mundo narrativo de sus personajes.

8.6. La guerra de Charlie Wilson

Después de doce años escribiendo para la televisión, las series *Sports Night*, *El ala oeste de la Casa Blanca* y *Studio 60*, Sorkin regresa al cine en el año 2007 con una nueva historia de carácter político. Aunque esta vez desarrollada en el Capitolio en lugar de en la Casa Blanca. Su protagonista es un congresista de la Casa de los Representantes llamado Charlie Wilson cuya influencia en la guerra de Afganistán (1978-1989), suministrando armas y todo tipo de material logístico a los *muyahidines*, fue decisiva en la victoria final de los árabes sobre la Unión Soviética. La guerra fue considerada por Estados Unidos como parte del conflicto de la Guerra Fría y su intervención, apoyando al país asiático, se realizó a través de una operación encubierta.

Sorkin fue requerido por la productora Universal Pictures para adaptar el libro de George Crile, *60 minutes*, y a partir de este material original escribió el guion de la película. La producción contó también con la ayuda financiera de Playtone, productora del actor Tom Hanks, que se convirtió en el protagonista de la misma.

Ficha técnica y artística

Director: Mike Nichols. **Intérpretes:** Tom Hanks (Charlie Wilson), Amy Adams (Bonnie Bach), Julia Roberts (Joanne Herring), Philip Seymour Hoffman (Gust Avrakotos), Brian Markinson (Paul Brown). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2007. **Producción:** Mary Bailey, Celia D. Costas, Gary Goetzman, Michael Haley, Tom Hanks, Edward Hunt, Ryan Kavanaugh, Paul A. Levin y Jeff Skoll. **Guion:** Aaron Sorkin basado en el libro de George Crile, *60 minutos*. **Música:** James Newton Howard. **Fotografía:** Stephen Goldblatt. **Dirección artística:** Victor Kempster. **Montaje:** John Bloom y Antonia Van Drimmelen. **Duración:** 102 min. **Género:** Comedia dramática.

Sinopsis

En 1980, el representante demócrata en el Congreso de uno de los distritos de Texas, Charlie Wilson, es una de las personas que menos influencia tienen en Washington, en general, y en la Casa de los Representantes, en particular. A menudo suele tratar pequeños asuntos relacionados con el distrito que lo ha elegido. Su despacho en el Capitolio es atendido por distintas mujeres jóvenes y despampanantes que anticipan su carácter mujeriego y una soltería que no tiene prisa por abandonar. Esta circunstancia supone, obviamente, un fuerte contraste, bastante excéntrico y sorprendente, con el lugar donde desempeña su trabajo. Sin embargo, a

pesar de su escasa influencia en los asuntos políticos pertenece a dos comités, uno de ellos relacionado con la aprobación de los gastos que el secretario de Defensa debe destinar a las guerras encubiertas de la CIA.

En este sentido, la adinerada conservadora Joanne Herring, una de las mujeres más influyentes de Houston, una de las principales ciudades de Texas, que teme por una posible expansión del comunismo por Asia contacta con Wilson para presionarle con la intención de aumentar la ayuda logística a los guerrilleros árabes que, en ese momento, están perdiendo la batalla frente al organizado y potente ejército de la Unión Soviética. A partir de entonces, conducido por el amor que experimenta hacia Herring y, sobre todo, zarandeado emocionalmente por el impacto que ha supuesto apreciar sobre el terreno el sufrimiento de la población afgana desplazada por la guerra, Wilson se implica directamente en el conflicto. Desde ese instante, las acciones de Wilson se orientan en dos sentidos: por un lado, trazar un plan con la intención de obtener más peso político en el comité que representa para convencer a sus miembros de la ayuda que debe recibir Afganistán; por otro lado, diseñar una acción internacional que enmascare la participación de Estados Unidos en la guerra y que, a la vez, permita entregar el material armamentístico norteamericano a los guerreros afganos.

8.6.1. Análisis de los personajes idealistas en *La guerra de Charlie Wilson*

Entre todos los personajes que aparecen en *La guerra de Charlie Wilson* sólo adquiere el estatus de protagonista principal del guion el propio Wilson. Eso sí, Sorkin lo rodea de otros tres personajes cuya implicación en la trama principal resulta fundamental: la secretaria incansable, Bonnie Bach; la adinerada republicana, Joanne Herring; y el inteligente y grosero agente de la CIA, Gust Avrakotos. Cada uno de estos personajes influye en la historia proponiendo un conflicto distinto relacionado con la trama principal. Se trata de un guion que, en este sentido, podría equipararse a la historia de *El presidente y Miss Wade*, no sólo porque Sorkin vuelve a convertir los asuntos de Estado en la prioridad de la trama, sino también porque el argumento se desarrolla en clave de comedia. Si bien es cierto, en esta ocasión, el guion no despliega el gran número de personajes secundarios que participaban en aquella comedia romántica.

La actividad política de Charlie Wilson no exige que deba ocuparse de asuntos de demasiada trascendencia y, por lo tanto, desempeña un papel secundario en la política nacional estadounidense. Así, en el ejercicio de

sus obligaciones que provoca su actividad diaria intenta resolver pequeños asuntos relacionados con el distrito que lidera desde su despacho en el Capitolio. Su poder de influencia en política exterior, como miembro del comité que aprueba la ampliación de fondos reservados para la guerra contra el comunismo, alcanza a las decisiones que se refieren a la dotación económica con que Estados Unidos debe ayudar a los países que están siendo asediados por el comunismo. En este sentido, como el apoyo de Estados Unidos a esos países no procede de una postura pública oficial, el trabajo de Wilson queda sumido en la más completa ignorancia.

Sorkin construye un personaje donde su profesionalidad e inteligencia se combinan a la perfección con su natural inclinación hacia los asuntos de cierta ligereza. De esta forma, la aparente frivolidad que gasta —insinuada mediante las jóvenes y voluptuosas secretarias de su despacho en Washington— es bien compensada por la amabilidad y el buen trato que concede a los otros congresistas, entre los que se jacta de ser alguien poco problemático y siempre dispuesto a establecer acuerdos. Esta predisposición a llevarse bien con el resto de políticos le otorga la fama de ser alguien dialogante.

Sin embargo, a pesar de que Wilson es presentado como alguien de escasa relevancia y nula influencia es el único personaje de la película que posee un arco de transformación. Su evolución como personaje dramático se manifiesta desde su presentación como político implicado en la guerra de Afganistán desde una perspectiva profesional, es decir, como parte del ejercicio de sus obligaciones que deben impedir el avance del comunismo, hasta la toma de conciencia que experimenta cuando visita el campo de refugiados de la población civil afgana. A partir de este momento, el compromiso de Wilson con Afganistán alcanza el terreno personal y su dedicación a la guerra que el país árabe está librando contra la Unión Soviética constituirá una prioridad para él. No sólo con el objetivo de derrotar al comunismo sino también para librar del sufrimiento y la pobreza a los refugiados afganos desplazados por la guerra.

En este sentido, su implicación emocional en el conflicto va a suponer la aparición de un idealismo que hasta ahora sólo se había manifestado muy sucintamente a partir de la admiración que expresa por las leyes de su nación y por su cumplimiento. De esta forma, la mentalidad materialista que gobierna la vida personal de Wilson se transforma en una actitud idealista que ya estaba presente en su faceta profesional.

En el cambio que experimenta el carácter de Wilson de la frivolidad inicial a la adquisición de una mayor madurez en sus acciones contribuyen dos personas: Joanne Harring, la adinerada mujer de Texas cuyas creencias religiosas la obligan a convertir la lucha contra el comunismo en una prioridad, y Gust Avrakotos, uno de los hombres de la CIA destinados a gestionar el escaso presupuesto que el comité al que pertenece Wilson otorga a la guerra encubierta contra el comunismo en Oriente. Harring, que conoce la participación de Wilson en dicho comité, se aprovecha de su debilidad por las mujeres para ejercer su poder de seducción y su atractivo físico con el fin de obligarle a viajar hasta Pakistán. El objetivo de Harring es que se reúna con el presidente de dicho país y conozca en profundidad el problema de los refugiados, que han levantado un inmenso campamento en la frontera entre los dos países. A la vuelta del viaje, el objetivo de Harring se ha cumplido y Wilson ha experimentado una fuerte conmoción que lo anima a implicarse totalmente en la guerra. El viaje interno que realiza el personaje se completa cuando empieza a sentirse atraído por la personalidad de Harring de quien acabará enamorándose. Se origina así un sentimiento romántico muy alejado de la actitud frívola que mostraba hacia el sexo femenino, hasta ese momento.

Por su parte, la influencia de Avrakotos en el cambio de actitud que sufre Wilson se produce en la celebración que ha organizado el propio congresista con motivo del triunfo de Afganistán sobre la Unión Soviética. En ese momento, el espía de la CIA le sugiere que la ayuda a Afganistán tiene que continuar destinado fondos al gobierno autóctono para que pueda reconstruir el país. El objetivo de Avrakotos es prevenir, que en un país destrozado por la guerra, la miseria engendre el odio. Circunstancia que podría ser perjudicial para el futuro de Estados Unidos en sus relaciones con el país árabe. La humanidad que ha ido desarrollado Wilson a lo largo de la historia alcanza su culmen cuando debe convencer al resto de miembros del comité para que sigan asignando fondos, esta vez, a la reconstrucción de Afganistán. En esta ocasión, su idealismo recuerda todavía más al de Don Quijote, sobre todo porque se enfrenta al espíritu pragmático e interesado del resto de compañeros pertenecientes al comité.

Al final, su pelea será infructuosa y su mentalidad idealista recibirá un doble varapalo procedente de la realidad: por un lado, al descubrir los entresijos que esconde la verdadera política que, en el fondo, desconocía totalmente. Y, por otro lado, cuando Harring ve cumplida su misión con la derrota del comunismo en Afganistán y le demuestra que ella no se ha enamorado de él.

Sin mencionar el prólogo y el epílogo, que muestran una ceremonia organizada por los servicios clandestinos de Estados Unidos en la que se reconoce la labor de Wilson en la guerra de Afganistán, se puede contrastar la evolución dramática del personaje entre el inicio y el final de la película. Desde la primera escena en la que aparece sumergido en un jacuzzi de un hotel de Las Vegas rodeado de sensualidad, hasta el plano final en el que aparece a solas, sentado en su despacho y llorando porque ha sido incapaz de culminar con éxito su propósito de ayudar a la población afgana. El arco de transformación que experimenta el personaje es claro.

Por otro lado, la frivolidad del carácter de Wilson no impide que su comportamiento sea extremadamente educado. En la conversación jamás pierde la compostura y, además, el hecho de que tenga que enfrentarse a una contradicción no lleva asociado una alteración de su carácter. De ese modo, se impone en su comportamiento el sosiego y la calma. Como es habitual en Sorkin, el uso del diálogo destaca la inteligencia del personaje por el número de asuntos que se acumulan en la conversación sin que Wilson pierda la atención en ninguno de ellos y siga con fluidez los distintos asuntos, cada vez que los retoma en la misma conversación. Las escenas suelen transcurrir en espacios cerrados donde, en la mayor parte de los casos, los personajes permanece sentados. De esta manera, la rapidez con la que las frases son emitidas sirve para dinamizar la acción. Incluso, existen dos momentos en que el diálogo se produce durante el clásico *walk and talk* que Sorkin patentó en su anterior película, *El presidente y Miss Wade*.

En ellas, Wilson camina por un largo pasillo mientras conversa con su secretaria, que le está recordando los numerosos asuntos de la agenda del día. Al mismo tiempo, el diálogo que mantienen es interrumpido por la intromisión en el mismo de otros congresistas que desvían la atención de Wilson constantemente. Así, el protagonista mezcla con soltura conversaciones mientras camina junto a su secretaria, a cuyos temas regresa cada vez que sus compañeros de la Cámara se lo permiten. De nuevo, esta capacidad para enhebrar los diálogos que posee Sorkin confiere a Wilson grandes reflejos mentales que destacan la inteligencia que posee y, además, sirven para potenciar la comedia. El estilo de Sorkin provoca, una vez más, que la atención del espectador se produzca a través de los diálogos y no concede casi ningún instante a que la imagen adquiera el protagonismo que la experiencia cinematográfica suele otorgarla. En este sentido, sólo cumple tal propósito la escena, totalmente visual, en la que se pasa del rostro de Wilson a la gran explanada ocupada por innumerables

tiendas de campaña que se extienden hasta el horizonte y que representan el campo de refugiados.

La mentalidad idealista de Sorkin vuelve a surgir en esta historia basada en hechos reales, donde las aspiraciones nobles de Wilson se frustran con el pragmatismo que procede de la realidad. De nuevo, los ideales del individuo contra los fríos mecanismos del Estado. En definitiva, Sorkin vuelve a utilizar a un personaje que convierte en un Don Quijote moderno a lo largo de la trama. De esta manera, lo acerca a su imaginario creativo y como asegura Berke, “el Charlie Wilson de la pantalla es más honorable y menos insensato que el de la vida real” (Berke 2007). Sin embargo, a diferencia de sus guiones anteriores Sorkin cierra la historia con amargura, como si traicionara su propia personalidad, quizás consciente de que el idealismo apenas tiene espacio en el mundo real. La frase que cita a Wilson, al final del guion: “Estos hechos sucedieron. Fueron gloriosos y cambiaron el mundo y luego jodimos la jugada final”, no deja lugar a la duda. Es probable que sea esta la razón por la que introduce en el guion un prólogo y un epílogo. Así, evita el tono desesperanzado que hubiera significado concluir la historia con Wilson deshecho en su despacho.

8.7. La red social

En junio del año 2008 los derechos del libro *The Accidental Billionaires: The Founding of Facebook a Tale of Sex, Money, Genius and Betrayal* que se disponía a escribir Ben Mezrich se vendieron a la productora de cine Sony. La idea del editor consistía en desarrollar una película a la vez que Mezrich escribía el libro. Al mismo tiempo que se llevaba a cabo esta operación, Scott Rudin, un prestigioso productor de cine independiente que se había enterado de que Mezrich estaba escribiendo un libro sobre Facebook, se dirigió a Sony con la idea de proponer a sus directivos la adaptación cinematográfica del libro. En ese momento, descubrió que otros dos productores independientes, Dana Brunetti y Mike De Luca, ya poseían los derechos sobre el material. La casualidad permitió que Rudin pudiera incorporarse al proyecto rápidamente porque el acuerdo entre ambas partes no tardó en producirse y, así, Rudin se comprometió a producir la película junto a ellos.

La incorporación de Rudin al proyecto fue decisiva para que Sorkin terminara escribiendo el guion cinematográfico porque el primer paso del productor independiente fue enviar las catorce páginas que Mezrich había escrito hasta ese momento a su amigo guionista para que evaluara la idea

de realizar la adaptación cinematográfica. Sin duda alguna, el proceso de adaptación no iba a ser el habitual porque el libro se estaría escribiendo al mismo tiempo que el guion de la película. Sin embargo, desde el instante en que Sorkin leyó las cuatro primeras páginas del material ya sabía que escribiría la historia para el cine. Desde el primer momento, se sintió cautivado por la historia que él consideraba que era “la clásica historia de amistad, lealtad, traición, poder, celos y clase: material sobre el que Shakespeare y Chayefsky⁴⁴ ya habían escrito” (Hammond 2011). De esta forma, Sorkin y Mezrich realizaron de manera independiente la investigación para desarrollar el trabajo y cuando el libro terminó de escribirse y Sorkin pudo verlo, el guionista ya había desarrollado el ochenta por ciento del guion. Sorkin indagó en las circunstancias que rodearon la aparición de Facebook entrevistándose con muchas de las personas implicadas. En este sentido, fue ayudado en todo momento por dos abogados que estuvieron implicados en el caso para que la historia respetase la veracidad de los hechos. Sorkin tardó aproximadamente un año en entregar el guion definitivo, el tiempo transcurrido entre el 8 de junio de 2008, fecha en la que Sony compró los derechos del libro, y el mes de mayo del año siguiente. A continuación, pasaron cuatro meses hasta que dio comienzo la filmación, en octubre de 2009.

Ficha técnica y artística

Director: David Fincher. **Intérpretes:** Jesse Eisenberg (Mark Zuckerberg), Rooney Mara (Erica Albright), Andrew Garfield (Eduardo Saverin), Armie Hammer (Cameron y Tyler Winklevoss), Max Minguella (Divya Narendra), Justin Timberlake (Sean Parker), Dakota Johnson (Amelia Ritter). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2010. **Producción:** Dana Brunetti, Ceán Chaffin, Jin Davison, Michael De Luca, Scott Rudin, Rupert Smythe y Kevin Spacey. **Guion:** Aaron Sorkin basado en el libro de Ben Mezrich *The Accidental Billionaires*. **Música:** Trent Reznor y Atticus Ross. **Fotografía:** Jeff Cronenweth. **Dirección artística:** Donald Graham Burt. **Montaje:** Kirk Baxter y Angus Wall. **Duración:** 120 min. **Género:** Drama.

Sinopsis

Mark Zuckerberg es un universitario inteligente que estudia en Harvard la carrera de Ingeniería Informática. Sin embargo, sus dotes de genio no le facilitan la capacidad de establecer vínculos sociales sólidos y

⁴⁴ Paddy Chayefsky (1923-1981), fue un guionista de cine y televisión y dramaturgo ocasional de renombrado éxito. En la actualidad es el único guionista que junto a Woody Allen ha ganado tres Óscar de la Academia de Cine de Hollywood al mejor guion original. Este logro lo consiguió por los guiones de *Marty* (Delbert Mann, 1955), *Anatomía de un hospital* (*The Hospital*, Arthur Hiller, 1971) y *Network, un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976).

estables, sino más bien todo lo contrario. Cuando su novia, Erica Albright, rompe la relación de pareja que mantiene con él, Zuckerberg, la humillará y atacará a través de su blog de internet profiriendo insultos contra ella. Esta circunstancia desemboca en la creación de Facemash, una página de internet que idea y construye en menos de una noche, con la finalidad herir la dignidad de todas las chicas que residen en los colegios mayores de la universidad. El objetivo es que los chicos del campus evalúen y comparen las características físicas de las estudiantes y otorguen una puntuación correspondiente a cada una. Para este fin, Zuckerberg ha violado la seguridad de los sistemas informáticos de la universidad y deberá comparecer ante el Consejo Escolar de Harvard.

Al mismo tiempo, va a captar la atención de los gemelos Winklevoss, que pertenecen a un prestigioso *Final Club*⁴⁵. Los gemelos junto a su amigo Divya Narendra tienen la intención de crear en internet una red social que agrupe a toda la comunidad universitaria de Harvard.

Como la máxima aspiración de Zuckerberg es pertenecer a un *Final Club* y se trata de un objetivo que está bastante lejos de materializarse, a partir de este momento, el genio informático ve la oportunidad de conseguir de otro modo el reconocimiento popular que tanto persigue desde que accedió a la universidad. De esta forma, Zuckerberg usurpará la propuesta de los gemelos y el ansiado reconocimiento al que aspira se convertirá en una demanda interpuesta por los gemelos contra él. Por supuesto, será el fin de toda posibilidad de entrar en alguno de los elitistas clubs de estudiantes universitarios. Zuckerberg, desde este momento, establecerá una serie de amistades interesadas que, incluso, le obligarán a traicionar la amistad de su único amigo, Eduardo Saverin, su compañero de habitación en la universidad. Saverin fue quien le ayudó en los primeros pasos de Facebook financiando la adquisición del material informático que Zuckerberg necesitaba para desarrollar la red social. La demanda que también interpone Saverin contra Zuckerberg para reclamar el porcentaje que le corresponde por su participación económica en la creación de la página web, supondrá el aislamiento social del creador de Facebook.

⁴⁵ Un *Final Club* es un selecto club de estudiantes universitarios que ocultan sus actividades y los miembros que lo constituyen al resto de la comunidad universitaria a la que pertenecen. En Estados Unidos son particularmente relevantes los clubs de las universidades de Harvard y de Yale porque, parece ser, que a ellos han pertenecido importantes e influyentes miembros de distintos ámbitos de la sociedad norteamericana. La opacidad de sus actividades, el elitismo de sus miembros que sólo pueden ser de un sexo y los rituales de iniciación que rigen la entrada de nuevos aspirantes son algunas de las características que los definen.

8.7.1. Análisis de los personajes idealistas en *La red social*

En el guion de *La red social* el personaje que se erige por encima de todos los demás es, sin duda alguna, Mark Zuckerberg. Sin embargo, como es habitual en Sorkin, el guion también muestra un abanico de personajes destacados cuya influencia en la trama principal es bastante relevante. Esta circunstancia da lugar, de nuevo, a un reparto de personajes secundarios bastante amplio. Erica Albright, los gemelos Winklevoss, Divya Narendra, Eduardo Saverin y Sean Parker componen el retablo de individuos con un peso dramático en la historia digno de mención.

Más que un guion que desarrolla una trama convencional en la que los personajes evolucionan cronológicamente, Sorkin construye un argumento plagado de saltos en el tiempo en el que los distintos individuos aportan su versión de las circunstancias que rodearon a la creación de Facebook. De esta forma, Sorkin prioriza la dramatización que surge al enfrentar tres puntos de vista distintos sobre el asunto, en lugar de centrarse sólo en uno y observar cómo afecta a la progresión dramática de los personajes en la historia. En este sentido, sólo la personalidad de Zuckerberg experimenta en la última escena del guion una pequeña transformación. Como asegura el propio Sorkin, “diría que durante la primera hora y cincuenta y cinco minutos de película, él es un antihéroe y durante los últimos cinco minutos, un héroe trágico. Para ser un héroe trágico necesitas haber pagado un precio y debes sentir remordimiento” (Callaghan 2012: 239).

De este modo, Sorkin intenta vislumbrar una transformación positiva del personaje protagonista. La escena en concreto cierra el círculo que se abre cuando Albright, la novia de Zuckerberg, pone fin a su relación y éste la humilla públicamente a través de su blog de internet. Al final, Zuckerberg, alejado de todos sus amigos y obligado a pagar cuantiosas cantidades económicas a los demandantes, permanece a solas delante de su ordenador en la sala de reuniones donde ha tenido lugar el acuerdo. Entonces comprueba que su exnovia se ha creado un perfil en Facebook y la envía una solicitud de amistad.

Aunque este desenlace puede dar lugar a distintas interpretaciones, no hay ninguna duda de que la opinión de Sorkin es coherente con su personalidad o, al menos, con su predisposición creativa. Aún así, de lo que no cabe la menor duda, es que Zuckerberg es el personaje más complejo de cuantos protagonizan *La red social*, incluso, uno de los más complicados escritos por Sorkin en toda su carrera. Es con diferencia el que mayor profundidad psicológica presenta de todos los caracteres que ha

desarrollado en sus guiones sin que, además, se manifiesten claramente sus verdaderas intenciones. Así, el conflicto interior queda oculto al espectador, que debe atender a las acciones del protagonista para entender el alcance de sus decisiones. Además, Zuckerberg, en ningún momento de la historia posee intenciones idealistas sólo se guía por principios pragmáticos, ya sean estos humanos o materiales. Sólo el intento final de recuperar a Albright advierte sobre cierta evolución en la forma de pensar de Zuckerberg y podría indicar la recuperación de ciertos principios morales. De hecho, aunque sólo trate de recuperar la amistad con ella a través de internet ha tenido que romper la barrera del orgullo. Como asegura el propio Sorkin, “las personas no son del todo buenas ni del todo malas y ciertamente Mark no es ninguno de los dos” (Manteca 2010).

Todos los jóvenes protagonistas que intervienen en el guion han recibido una educación universitaria, además de elite como demuestra la pertenencia de casi todos ellos a Harvard, y las conversaciones que mantienen se producen con extraordinaria rapidez, como es habitual en Sorkin. De esta manera, vuelve a subrayar así la capacidad intelectual de los protagonistas entre los que sobresale, sin ninguna duda, el personaje de Zuckerberg. El creador de Facebook es capaz de mantener un diálogo que incorpora varios temas a la vez sin perder el sentido de la conversación.

Las verdades contradictorias que constituyen la visión que cada personaje tiene sobre los hechos acaecidos, vuelven a resaltar la circunstancia de que el guion no desarrolla ningún personaje como antagonista. La razón se encuentra en la decisión de Sorkin de estructurar el guion en torno a las tres versiones que existen sobre los acontecimientos que rodearon a la creación de Facebook. Es decir, no se ensalza la opinión del protagonista por encima de la del resto sino que todas las observaciones presentan el mismo peso en la trama. Ninguno de los personajes posee algún noble propósito que lo dignifique por encima de los demás. Así, los gemelos Winklevoss, Narendra y Saverin se sienten traicionados y esgrimen su propia versión de lo sucedido para obtener alguna recompensa económica. Al mismo tiempo, Zuckerberg también defiende sus derechos frente a ellos.

La consecuencia final es que ninguno de los personajes aspira a un fin abyecto y malvado sino que todos ellos tratan de justificar el papel que tienen en la fundación de Facebook, desde un punto de vista moral. Además, como se ha indicado, al contrario que en el resto de los guiones escritos por Sorkin, el comportamiento de Zuckerberg no es el que se espera de un héroe que lucha por implantar unos valores estimables desde

el punto de vista humano. Así, el carácter quijotesco o idealista que suele definir a los personajes creados por Sorkin permanece, en esta ocasión, ausente del guion en detrimento de unos personajes más interesados en sí mismos que en mejorar la sociedad, “el fallo en el ideal utópico de Mark — que el éxito resolverá todos sus problemas [cuando por supuesto no lo hace], que una red social nos acercará a todos cuando a decir verdad ha hecho lo contrario – es de lo que yo quería escribir” (Manteca 2010).

8.8. Moneyball: rompiendo las reglas

Aaron Sorkin aterrizó en el proyecto de *Moneyball: rompiendo las reglas* cuando los ejecutivos de Sony Pictures Entertainment, días antes de comenzar la producción de la película, mostraron su disconformidad con la visión que el director Steven Soderbergh había dejado patente en la última reescritura del guion. El estudio alegaba que “el borrador de Soderbergh tenía un estilo demasiado artístico y documental” (Cieply 2009). Los acontecimientos que narra la historia son una adaptación del libro *Moneyball*, escrito por Michale Lewis, donde se relata la decisión que adopta el mánager del equipo de béisbol de los Athletics de Oakland, Billy Beane, para optimizar el reducido presupuesto del club maximizando el rendimiento de los jugadores. Para conseguir su propósito se guía, exclusivamente, por los resultados estadísticos que reflejan las habilidades más destacadas de los mismos. Tras la negativa de Sony a aceptar la propuesta, Soderbergh acudió a otras dos grandes productoras en busca de financiación para hacer realidad la película, pero ni Paramount Pictures ni Warner Bros se mostraron interesadas en involucrarse económicamente. Así, el director abandonó la opción de dirigir el guion que él mismo había revisado sobre la adaptación inicial del libro que había escrito Steven Zaillian. Para evitar cancelar definitivamente el proyecto Sony tuvo que contratar a un guionista que trabajara con celeridad sobre la historia de Zaillian. La razón tenía que ver con que la producción no podía retrasarse demasiado tiempo si quería seguir contando con Brad Pitt de protagonista, principal reclamo comercial de la película. El actor alegaba un problema de agenda para seguir involucrado en el proyecto.

En julio de 2009, Sony contactó con Sorkin y el estudio se comprometió a que “si el guionista concluye su trabajo sobre *Moneyball* rápidamente, los ejecutivos de Sony esperan poder contratar un nuevo director y rodar la película en otoño de este año con Pitt todavía como protagonista” (Cieply 2009). Sorkin acababa de terminar el guion de *La red social* para la misma compañía y en ese momento estaba libre de

compromisos, totalmente disponible para revisar el guion de *Moneyball: rompiendo las reglas*. El guionista trabajó directamente sobre el guion escrito por Zaillian y aportó su particular manera de estructurar la historia. Sorkin entregó el libreto dentro del tiempo estipulado por Sony y al proyecto se incorporaron Scott Rudin, uno de los productores de *La red social* y el director Bennett Miller.

El guion de *Moneyball: rompiendo las reglas* constituye, de momento, la primera vez en la carrera profesional de Sorkin que no participa en la escritura de un libreto cinematográfico desde sus orígenes y la segunda ocasión que firma el guion en colaboración con otro guionista. Además, tras *La guerra de Charlie Wilson* y *La red social*, este trabajo suponía volver a elaborar una historia para el cine basada en un suceso real.

Ficha técnica y artística

Director: Bennett Miller. **Intérpretes:** Brad Pitt (Billy Beane), Jonah Hill (Peter Brand), Philip Seymour Hoffman (Art Howe), Robin Wright (Sharon), Chris Pratt (Scott Hatteberg), Stephen Bishop (David Justice), Reed Diamond (Mark Shapiro). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2011. **Producción:** Mark Bakshi, Michael De Luca, Rachel Horovitz, Robin Jaffe, Andrew S. Karsch, Sidney Kimmel, Alissa Phillips, Brad Pitt, Scott Rudin, Elizabeth W. Scott y Nick Trotta. **Guion:** Aaron Sorkin y Steven Zaillian basado en el libro de Michael Lewis *Moneyball: The Art of Winning an Unfair Game*. **Música:** Mychael Danna. **Fotografía:** Wally Pfister. **Dirección artística:** Jess Gonchor. **Montaje:** Christopher Tellefsen. **Duración:** 133 min. **Género:** Drama deportivo.

Sinopsis

Billy Beane fue un jugador de béisbol a quien los agentes deportivos le auguraban un gran porvenir debido a su talento pero que, finalmente, no se consolidó como jugador profesional. Sin embargo, su futuro ha seguido vinculado al béisbol como mánager de los Oakland Athletics, un equipo modesto de la Liga Profesional. Su capacidad para gestionar deportivamente al equipo le permite acariciar el título en el año 2001. La estupenda temporada deportiva refuerza la posición de Beane para solicitar un aumento del presupuesto al propietario del club. De esta forma, aspira a adquirir deportistas del mismo nivel que los que abandonan el equipo al final de la temporada, en busca de contratos mejores. Sin embargo, la negativa de la dirección del equipo a incrementar la dotación económica para fichajes provoca que Beane tenga que resignarse a organizar un nuevo equipo con escasos medios económicos. En una de las negociaciones que realiza con otro equipo para intercambiar jugadores conoce a un joven

economista, Peter Brand, que es experto en evaluar las estadísticas de los jugadores de béisbol con el objetivo de establecer la faceta del juego en la que más destaca cada uno. En definitiva, Brand plantea aplicar criterios matemáticos para la conformación de una plantilla ganadora, formada por jugadores de escaso renombre pero expertos en su pequeña función dentro del campo. Beane descubre, de esta manera, que puede conformar un equipo con garantías de aspirar a lo máximo ajustándose al reducido presupuesto del que dispone.

Al mismo tiempo, su vida familiar se centra principalmente en fortalecer los lazos de unión con su única hija fruto de su matrimonio con Sharon de quien se encuentra separado. A pesar de la destacada campaña que realizan los Oakland, estableciendo con veinte victorias consecutivas el nuevo récord de la Liga, son eliminados en la primera ronda de las eliminatorias finales. Sin embargo, este nuevo y exitoso modelo de gestión deportiva supone que el equipo de béisbol de Boston tiene a Beane, al final de la temporada, con una sustanciosa oferta económica. La distancia que le separará de su hija pequeña, cuya custodia todavía ostenta la madre, provoca que Beane renuncie, finalmente, a fichar por el equipo de Boston.

8.8.1. Análisis de los personajes idealistas en *Moneyball: rompiendo las reglas*

En la historia existe un protagonista, Billy Beane y en torno a él basculan el resto de los personajes del guion que actúan como secundarios. Un escalón por debajo de la importancia que Beane tiene en la historia se encuentra Brand, el economista que le muestra la influencia que tienen las estadísticas de los jugadores en el juego. El resto de los personajes, tanto el grupo de ojeadores que le asesora como el entrenador del equipo aunque aparecen sólo en determinados momentos del guion, se oponen directamente a sus acciones y suponen obstáculos en el objetivo final que persigue Beane. En este sentido, habría que afirmar, una vez más, que no son antagonistas propiamente dichos sino que, simplemente, exponen opiniones contrarias a las del protagonista que no aspiran a provocar su perdición. De nuevo, Sorkin vuelve a explotar el terreno de las verdades contradictorias originado por las distintas perspectivas para analizar un mismo problema.

El personaje de Beane presenta un arco de transformación que evoluciona muy sutilmente a lo largo del guion. Al principio de la historia, después de que el año anterior logaran una inesperada clasificación para la

final, el mánager se fija como objetivo devolver a los Athletics a la final. Para conseguirlo se apoya en la revolucionaria idea de construir la nueva plantilla a partir de las estadísticas que convierten en más eficientes a los jugadores según su puesto y no tanto en las virtudes que los hacen destacar ante los espectadores. En el desenlace de la historia se comprueba que el equipo es eliminado en primera ronda de las eliminatorias finales pero el nuevo modelo de gestión deportiva ha conducido a los Athletics a batir el récord histórico de veinte triunfos consecutivos.

Sin embargo, a pesar de no convertir en campeones a los Athletics, ha conseguido revolucionar la gestión deportiva de un equipo de béisbol y en este punto, asoma el crecimiento que el personaje de Beane ha experimentado en la historia. De hecho, en la primera escena del guion que retrata a Beane y que supone el inicio de la historia se le ve solo, tenso y nervioso mientras escucha por la radio la serie final que podría suponer la proclamación de su equipo como campeón de la Liga de Béisbol. A continuación, aparece la frustración cuando su equipo es derrotado. La última escena de la historia nos muestra a Beane también sometido a una fuerte tensión pero esta vez procedente de la indecisión sobre si aceptar la millonaria oferta de los Boston Red Sox o seguir perteneciendo a los Athletics el equipo al que ha dedicado toda su vida. El éxito de la nueva forma de gestión deportiva que ha implantado posibilita que su trabajo sea reconocido por los otros equipos de la liga.

Además, Beane es un personaje que posee cierta complejidad dramática promovida por el conflicto interior que le persigue desde que no pudo convertirse en jugador profesional de béisbol y el deseo por pasar su tiempo libre con única hija que tiene con su exmujer. Por lo tanto, a diferencia de lo que sucedía con Zuckerberg, esta vez sí pueden intuirse sus verdaderas intenciones. De esta forma, como ya hiciera en *La guerra de Charlie Wilson* y otros guiones anteriores, Sorkin apuesta por conceder un nivel emocional al guion que permite una mayor implicación del espectador en la historia. De esta manera, aunque Beane es bastante inteligente, cualidad que se aprecia en la rapidez de sus decisiones y en la claridad con la que enfoca los asuntos, la identificación del público no se ciñe sólo, como es habitual en Sorkin, a esta cualidad de la personalidad del protagonista. Así sucede, por ejemplo, cuando intercambia jugadores con los dueños de otros equipos, mediante varias conversaciones telefónicas cruzadas con el único objetivo de traspasar al jugador favorito del entrenador de los Athletics. En este momento, Sorkin pone en primera línea la claridad de los pensamientos de Beane. Además, esta acción supone un conflicto mayor con el entrenador porque discrepan en la valoración que

cada uno hace de la estrella del equipo: para el entrenador su mejor rendimiento se produce jugando de primera base, sin embargo, según el patrón estadístico recientemente acuñado por Beane para la gestión de jugadores esa posición no es en la que despliega su mejor rendimiento.

Beane se educó en la universidad de San Diego aunque, cuando jugaba al béisbol y era una joven promesa, recibió una beca para estudiar en la prestigiosa universidad de Stanford. Además, con su hija, Casey, intenta mantener una relación que no se vea entorpecida por su enérgica dedicación al mundo del béisbol, circunstancia que no siempre consigue porque ella aprecia la mayor parte de las veces las inquietudes internas que su padre trata de disimular ante ella. En este sentido, Casey supone la única alternativa que Beane posee para alejarse de su absorbente trabajo, culpable del divorcio de su mujer años atrás. Además, su hija es la principal razón por la que Beane rechaza la tentadora oferta del equipo de Boston, situado en la costa contraria a la del equipo de Oakland, porque desea seguir viendo a Casey asiduamente.

En cuanto al uso de los diálogos, no se aprecia en ningún momento que Sorkin recurra a escribir las frases solapadas y las conversaciones cruzadas producidas a gran velocidad entre los personajes, tan características de él. De hecho, sólo el personaje de Beane habla y discurre con bastante fluidez y seguridad, lo que se traduce en el guion en el mejor uso del lenguaje por su parte a la hora de encontrar las palabras adecuadas para expresarse con corrección.

La intención de Beane, a pesar de toda la oposición a la que tiene que hacer frente dentro del club cuyos miembros se aferran a una manera más tradicional de entender el deporte, permite que pueda ser apreciado en la historia como alguien con una mentalidad idealista que pretende modificar uno de los estereotipos del béisbol: el modelo de negocio de los equipos. En definitiva, un Don Quijote que rechaza una cantidad de dinero muy importante con tal de permanecer al lado de su hija, la persona a quien más ama. De nuevo, en esta ocasión, el protagonista, Beane, es alguien inteligente que se atreve a desafiar al sistema desarrollando una acción por la que pasa de ser considerado como alguien bueno y decente al deseo de aspirar a algo mejor. Además, como se ha anticipado, de nuevo los conflictos entre los personajes se fundamentan bajo el peso de las verdades contradictorias porque la historia carece de personajes malvados y, por lo tanto, de antagonistas puros que tratan de hacer la vida imposible al protagonista. Es decir, sólo existen distintas opiniones que persiguen la mejor solución para los problemas que tiene el club.

El exceso de celo profesional que Beane siente por su trabajo frustra su matrimonio con Sharon. De este modo, se sigue la línea creada por Sorkin desde *Algunos hombres buenos*, donde sus historias carecen de relaciones románticas entre los personajes a no ser que estas sucedan entre profesionales que desempeñan su cometido en el mismo lugar de trabajo.

8.9. The Newsroom

Desde el año en el que se estrenó *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007) la cadena de televisión por cable HBO se convirtió en sinónimo de calidad. Las sucesivas producciones televisivas, ya fueran bajo el formato de serie de televisión, miniserie o telefilme, empezaron a reclamar la atención del público y de los críticos por el gran cuidado que dedicaban a la producción de sus contenidos. Además, el hecho de tratarse de una cadena privada de pago que no censuraba el contenido inadecuado que otros canales, sobre todo los de titularidad pública, sí prohibían, provocó que las tramas de sus series pudieran mostrar violencia y sexo explícitos y los diálogos estuvieran repletos de palabras malsonantes cuando así lo requerían los personajes. Por esta razón, la mayor parte de los creadores de series de televisión aspiran a trabajar en cadenas como HBO porque piensan que en este tipo de canales desarrollarán aquello que tienen en mente y evitarán los ditámenes empresariales que coarten sus propuestas. En HBO, sólo dependerán de los estándares de calidad que presente la serie y que exige la cadena.

Sin embargo, Sorkin, nunca ha sido muy aficionado a las series emitidas por la cadena y, en esta ocasión, fue la propia HBO la que se puso en contacto con el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* para que desarrollara una serie de televisión para ellos. El primer contacto se produjo mientras Sorkin escribía el guion de *La red social*, entre los meses finales de 2008 y los primeros de 2009, y aunque en primera instancia la respuesta de Sorkin fue afirmativa, su colaboración con la cadena no comenzó hasta que concluyó su participación en el guion de *Moneyball: rompiendo las reglas*. Como se ha indicado, Sony requirió la intervención de Sorkin en el guion de esta película cuando concluyó *La red social*. De esta forma, no empezó a trabajar para HBO hasta mediados del año 2010. Sin embargo, Sorkin, venía desarrollando una idea desde el primer contacto que tuvo con HBO que consistía en escribir una serie sobre periodismo. Concretamente, sobre un programa de televisión de información general que tituló *The Newsroom*. De esta manera, Sorkin comenzó a desarrollar la historia que completaba una trilogía no reconocida sobre el mundo de la

televisión, tras *Sports Night* y *Studio 60*. En septiembre del año 2012 se estrenaba la primera temporada con unos índices de audiencia equiparables a la que recibió en el año 2011 el estreno de la serie *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff y D.B. Weiss, 2011-), la más seguida de la cadena. *The Newsroom* se extendió durante dos temporadas más hasta el año 2014. La razón de fondo que puso en marcha el mecanismo creativo de Sorkin para escribir una serie como *The Newsroom* procede del “ansia por la verdad que me posee desde que me la robaron, desde que los hechos pasaron a ser algo subjetivo” (Ayuso 2012).

Ficha técnica y artística

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Alan Poul (7 episodios), Greg Mottola (4), Anthony Hemingway (3), Jeremy Podeswa (2), Lesli Linka Glatter (2), Alex Graves (1), Joshua Marston (1), Daniel Minahan (1), Jason Ensler (1), Julian Farino (1), Carl Franklin (1) y Paul Lieberstein (1). **Intérpretes:** Jeff Daniels (Will McAvoy), Emily Mortimer (MacKenzie McHale), John Gallagher, Jr. (Jim Harper), Alison Pill (Maggie Jordan), Thomas Sadoski (Don Keefer), Dev Patel (Neal Sampat), Olivia Munn (Sloan Sabbith), Sam Waterston (Charlie Skinner), Chris Messina (Reese Lansing), Jane Fonda (Leona Lansing). **País:** Estados Unidos. **Temporadas:** 3 de 10, 9 y 6 episodios, respectivamente. **Año:** 2012-2014. **Producción:** Alan Poul, Aaron Sorkin, Scott Rudin, Sarah Rath, Daurie Chase, Lauren Lohman, Elie Bush, Denis Biggs, Christine Larson, Greg Mottola, Paul Redford, Jennifer Celotta, Anthony Hemingway, Paul Lieberstein, Jon Lovett, Deborah Schoeneman, Charlie Goldstein y Leanne Moore. **Guión:** Aaron Sorkin. **Música:** Alex Wurman, Johnny Klimek, Jeff Beal y Thomas Newman. **Fotografía:** Todd McMullen, David J. Miller y Barry Ackroyd. **Dirección artística:** Richard Hoover, Karen Steward y Jeff Schoen. **Montaje:** Ron Rosen, Howard Leder, Rob Seidenglanz, Michelle Tesoro, Harry Yoon y Anne McCabe. **Duración:** 55 min. cada capítulo **Género:** Dramedia.

Sinopsis

La serie relata las vicisitudes de un grupo de periodistas de la cadena de televisión ACN que se encargan de preparar y presentar las noticias del telediario de la noche. Hasta el momento en que la serie comienza, el presentador, Will McAvoy, siempre se ha mostrado cómodo con la relación de noticias que realiza cada vez que aparece en antena. Su misión consiste en emitir una información aséptica que no solivante a ninguna empresa ni a ningún grupo político, y así mantener su carisma intacto para seguir contando con una legión de seguidores que proporcionan enormes ratings de audiencia a la ACN. Esta circunstancia provee de anunciantes a la cadena y satisface enormemente los intereses de la presidenta de ACN, Leona Lansing.

Sin embargo, Charlie Skinner, el director del programa pretende dar un giro a la información con el objetivo de establecer un compromiso más serio con los ciudadanos y la democracia estadounidense. De esta forma, pretende convencer a McAvoy del riesgo que debe asumir desde ese momento para trabajar a fondo las noticias y presentar una verdad de los hechos objetiva y nada partidista que no encubra los verdaderos sucesos que rodean a la información. Para ayudarlo en su propósito Skinner ha fichado a una nueva jefa de producción para el programa, McKenzie McHale, una experimentada periodista que regresa a Estados Unidos después de ser corresponsal en Afganistán durante un tiempo y que comparte los ideales del director del programa. Además, McHale tuvo una antigua relación con McAvoy y éste continúa resentido con ella después de que ella le abandonara. La asunción por parte de McAvoy del reto que le plantean ambos se sobrepone a la incertidumbre inicial que le planteaba su particular forma de ser y, a la vez, decide dejar a un lado el rencor que le separa de McHale.

El nuevo escenario traerá múltiples problemas al equipo que encabezan. El principal de ellos es la amenaza de despido con la que vive McAvoy por la pérdida de audiencia que tiene el programa ante la negativa de emitir las noticias morbosas y sensacionalistas que habitualmente reclama la audiencia. Al mismo tiempo, el presentador y la jefa de producción pretenden favorecer la creación de opiniones contrastadas entre los ciudadanos. De esta manera, la principal aspiración de ambos es la asunción de un periodismo serio que apele a la inteligencia del espectador para que éste reciba las noticias de cuanto ocurre en la política y la economía del país con agrado y amplitud de miras.

8.9.1. Análisis de los personajes idealistas en *The Newsroom*

Aunque *The Newsroom* sea la primera colaboración entre Sorkin y la HBO, el guionista no contempla la ocasión como una oportunidad para poder escribir con la libertad de contenidos que permite la cadena privada. Al contrario, Sorkin traslada su particular forma de ver la sociedad al cinismo dominante que suele imprimir HBO a través de sus propuestas. En este sentido, el imaginario de Sorkin es perfectamente reconocible en su última serie y no se modifica un ápice la tendencia habitual del estilo que le caracteriza y que ha mostrado en sus otras series y en la mayoría de sus películas. Así, Will McAvoy, Charlie Skinner, McKenzie McHale, Jim Harper, Maggie Jordan, Don Keefer, Neal Sampat y Sloan Sabbith componen un grupo profesional y humano que asume con compromiso las

metas que los líderes del grupo, encabezados por la implicación personal de McAvoy en el proyecto, han planteado y lucharán para alcanzarlas.

Todos los personajes creen, verdaderamente, en la capacidad de un periodismo serio, comprometido con los hechos y riguroso para mejorar la sociedad actual. McAvoy, Skinner y McHale asumen las dificultades del reto comparándose una y otra vez con Don Quijote, en este sentido basta señalar que el último episodio de la primera temporada se titula “El más tonto”⁴⁶. De esta forma, la mentalidad idealista y la máxima aspiración de los tres protagonistas es transformar la sociedad y devolver a los norteamericanos la democracia por la que lucharon los Padres Fundadores. “Los protagonistas de la serie, como el Quijote, se esfuerzan en una quimera. Y al igual que El Quijote, fracasarán una y otra vez porque sus metas no son realistas. Pero te hacen sentir que es posible soñar sueños imposibles” (Ayuso 2012). De hecho, la misión personal que se ha impuesto McAvoy, más allá de la profesional, es no desaprovechar la oportunidad de civilizar a todo aquel con el que se reúne para comer o para intercambiar opiniones sobre algún tema fuera de la oficina. El mayor muro con el que se enfrentan los tres protagonistas es la dictadura de la audiencia cuyo descenso podría poner en peligro su propia participación en el programa. Esta circunstancia, tal y como hace notar el propio Sorkin, mediatiza cada vez más los informativos y pone en entredicho, la mayor parte de las veces, la veracidad de cualquier noticia, “en la actualidad tenemos una visión muy cínica del periodismo, tan cínica como la imagen que teníamos de nuestros políticos cuando escribí *El ala oeste de la Casa Blanca*” (Ayuso 2012).

Los personajes no sólo están inundados de una visión idealista del periodismo sino que están configurados por un romanticismo que orientan, no sólo hacia la profesión que ejercen, sino también a las relaciones que mantienen entre ellos. Así, los enamoramientos cruzados que se producen en la redacción paralizan, la mayor parte de las veces, su capacidad de obrar y decidir y, de esta forma, los protagonistas se dejan llevar por unos sentimientos que, generalmente, permanecen ocultos en el interior de cada uno y que, por lo tanto, son incapaces de confesar. El sentimiento de mutua correspondencia invade a Harper y a Jordan pero no pueden confesárselo porque ella tiene un novio formal en la persona de Keefer, a quien no quiere hacer daño ni traicionar, y que a su vez muestra ciertos sentimientos

⁴⁶ El título original del capítulo mantiene intacto su homenaje al personaje de Cervantes denominándolo “The Greater Fool”, su traducción literal sería “El mayor loco”. Por razones que ignoro la traducción al castellano que se realizó del título, condujo a sustituir la traducción más literal del inglés *fool*, loco, por el no tan preciso término de tonto, con el que se emitió el capítulo.

ocultos hacia la inteligente economista de la redacción, Sabbith. Estos conflictos amorosos son prueba de esta idealización del amor, también presentes en el Quijote, en las *screwball comedies* y en muchos de los guiones que componen la obra de Sorkin, como sucedía también en *Sports Night*. Al final, McAvoy y McHale también son prisioneros de esta visión romántica del amor y se convierten en una pareja que recuerda los arquetipos románticos de las comedias clásicas de Hollywood de los años 30 y 40, donde la guerra de sexos y los constantes encuentros y desencuentros de la pareja escondían un romanticismo en estado puro.

Sin embargo, en esta ocasión, los protagonistas no sólo tienen que enfrentarse al dilema que les causa la bajada de los ratings de audiencia como resultado de una elaboración de noticias más objetiva y menos sensacionalista sino que, además, deben enfrentarse a un personaje maquiavélico personificado en el hijo de la presidenta de la ACN, Reese Lansing. El propósito de este antagonista es conseguir la expulsión de McAvoy de la cadena porque lo considera el principal culpable de la bajada de espectadores que ha tenido el noticiario y que se ha traducido en la reducción de ingresos de la cadena por la caída de anunciantes que esta circunstancia ha originado. Por este motivo, Reese interviene ilegalmente y sin el conocimiento de su madre los teléfonos móviles de McAvoy y su equipo buscando alguna declaración que pueda utilizar para inculparle y despedirle. De esta forma, puede comprobarse que en esta ocasión *The Newsroom* resulta la primera incursión en una serie de televisión donde Sorkin ha creado un antagonista que se opone firmemente a los deseos de los protagonistas y que puede ser catalogado objetivamente, como alguien avieso. Un personaje que recuerda al Coronel Jessup de *Algunos hombres buenos* y a la Tracy de *Malicia*.

La escritura de Sorkin vuelve a recurrir a su velocidad habitual cada vez que se produce un intercambio de diálogos entre dos o más personajes. A través de las conversaciones vuelve a insistir en el alto nivel educativo de los protagonistas, fruto de la formación universitaria que han recibido, “en *The Newsroom* hay un canto a la educación, a la urbanidad, a la inteligencia. Un llamamiento a que dejemos de considerar la inteligencia como algo malo” (Ayuso 2012). Existe una preeminencia del diálogo sobre las tramas que, como se ha visto, consisten en equívocos que se producen entre los miembros de la redacción y en el desafío idealista del informativo que dirige Skinner y presenta McAvoy.

Para elaborar las noticias que se muestran en la serie, Sorkin, recopiló aquellas que consideraba más relevantes de las que pertenecían a la

realidad más inmediata, de esta manera, “el espectador cuenta con más información que los protagonistas” (Ayuso 2012). Aunque también esta circunstancia ha sido el origen de las principales críticas que ha recibido Sorkin por parte de la comunidad periodística de Estados Unidos y es que la otra lectura que se puede realizar de esta decisión es que los protagonistas de la serie tratan las noticias reconocibles por el espectador de la forma en cómo deberían haber sido enfocadas en la realidad. Es decir, como si Sorkin estuviera planteando dar lecciones deontológicas a los periodistas. Finalmente, así se entendió *The Newsroom* por lo que el planteamiento de Sorkin sentó muy mal en el sector y el creador de la serie se vio obligado a disculparse públicamente.

8.10. Steve Jobs

En el año 2012, cuando todavía se encontraba inmerso en la fase de postproducción de la primera temporada de *The Newsroom*, Sony Pictures le ofreció la posibilidad de escribir la adaptación cinematográfica de la biografía de Steve Jobs que Walter Isaacson había publicado el año anterior, a los pocos días del fallecimiento del genio informático. Los buenos resultados obtenidos por las dos colaboraciones anteriores que habían mantenido el guionista y la productora gracias a *La red social* y a *Moneyball: rompiendo las reglas*, que le reportaron a Sorkin un Oscar y una nominación, respectivamente, hacían lógica que la relación continuara. Además, la adaptación cinematográfica de otra figura destacada relacionada con las nuevas tecnologías, al igual que Zuckerberg, hacía impensable que Sony pudiera ofrecer la adaptación a otro guionista. Sin embargo, el escepticismo de Sorkin ante la propuesta no auguraba un buen porvenir al proyecto, “todo el mundo sabe tanto de Steve Jobs, es alguien que levanta tantas pasiones, que cuando acepté el proyecto solo pude ver ante mí un campo minado, la perfecta receta para el fracaso” (Ayuso 2016).

El augurio de Sorkin se cumplió en temas no relacionados directamente con la escritura pero sí con la producción, que tuvo que sortear innumerables problemas. En primer lugar, el que procedía del propio Sorkin que, en ese momento, era concluir la primera temporada de *The Newsroom*, “la prioridad es lo que tengo justamente delante de mí” (Cieply 2012), antes de iniciar el proceso de elaboración del guion de la película. Este retraso inicial, que luego se fue alargando con las dos renovaciones posteriores que tuvo la serie, provocó que se le anticiparan otras producciones cinematográficas relacionadas también con la persona de Steve Jobs. Así, un año después de su fallecimiento se estrenó el documental *Steve Jobs: la*

entrevista perdida (*Steve Jobs: The Lost Interview*, Paul Sen, 2012) y en septiembre del año siguiente llegó a las salas cinematográficas un convencional biopic sobre su figura, *Jobs* (Joshua Michael Stern, 2013), que añadía más información a la que el público ya tenía de por sí, al tratarse de una relevante personalidad contemporánea. Además, a esta película le siguió el documental *Steve Jobs: The Man in the Machine* (Alex Gibney, 2015). El último eslabón lo constituye, hasta el momento, la película escrita por Sorkin que se estrenó en Estados Unidos en octubre de 2015. Por lo tanto, el panorama que el guionista tenía por delante no era nada alentador debido a la saturación informativa y dramática que la sociedad tenía del fundador de Apple. Por si no fuera poco, el proyecto también tuvo complicaciones internas relacionadas con la producción de la película. La renuncia de David Fincher a dirigirla, lo que hubiera supuesto la segunda colaboración con Sorkin, tras *La red social*. También, la búsqueda de un actor que interpretara al rico empresario empezó a complicarse cuando Leonardo DiCaprio y Christian Bale renunciaron de manera consecutiva al proyecto. Finalmente, Michael Fassbender aceptó interpretar al magnate y Danny Boyle ponerse detrás de las cámaras. Sin embargo, la producción ya presentaba un considerable retraso desde el año 2012 en que el proyecto le fue propuesto a Sorkin.

En línea con su inclinación natural hacia el idealismo, el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* aceptó la propuesta de Sony porque adivinaba en Jobs la estirpe de personas que tanto le atraen y que han marcado sus guiones tanto para el cine como para la televisión: “en cualquier loco, en cualquier visionario, hay algo de quijotesco. Aunque el caso de Jobs no es tan romántico. El sueño del Quijote nunca fue vender un ordenador a todos los mortales” (Ayuso 2016). Finalmente, la película constituyó un sonoro fracaso comercial tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo, aunque le reportó a Sorkin su segundo Globo de Oro al mejor guion adaptado tras el que obtuvo por *La red social* y a Kate Winslet el Globo de Oro correspondiente a la mejor actriz de reparto. También tuvieron una nominación al Oscar sus dos intérpretes principales, Michael Fassbender y Kate Winslet, en las categorías de Mejor Actor y Mejor Actriz de Reparto, respectivamente. Sin embargo, Sorkin no obtuvo esta vez la candidatura al Oscar después de haber sido nominado al mejor guion adaptado con sus dos últimos trabajos cinematográficos, *La red social* y *Moneyball: rompiendo las reglas*.

Ficha técnica y artística

Director: Danny Boyle. **Intérpretes:** Michael Fassbender (Steve Jobs), Kate Winslet (Joanna Hoffman), Seth Rogen (Steve Wozniak), Jeff Daniels (John Sculley), Michael Stuhlbarg (Andy Hertzfeld), Katherine Waterston (Chrisann Brennan), Perla Haney-Jardine (Lisa Brennan, 19 años), Ripley Sobo (Lisa Brennan, 9 años), Makenzie Moss (Lisa Brennan, 5 años). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2015. **Producción:** Bernard Bellew, Danny Boyle, Eli Rush, Guymon Casady, Christian Colson, Mark Gordon, Lauren Lohman, Scott Rudin, Jason Sack y Bryan Zuriff. **Guion:** Aaron Sorkin basado en el libro de Walter Isaacson *Steve Jobs*. **Música:** Daniel Pemberton. **Fotografía:** Alvin H. Küchler. **Dirección artística:** Peter Borck y Luke Freeborn. **Montaje:** Elliot Graham. **Duración:** 122 min. **Género:** Drama.

Sinopsis

Antes de realizar el resumen de la película hay que realizar un breve comentario de la estructura con la que Sorkin construye la historia. Y es que la opción del guionista no es construir un relato convencional sobre la eminente personalidad de Jobs, desde puntos de vista hagiográficos y cronológicos manidos. Al contrario, levanta su guion dividiéndolo en tres actos muy diferenciados que coinciden con los instantes anteriores a la presentación de tres de sus productos. En primer lugar, la presentación del Macintosh 128K en 1984, cuyo fracaso comercial supuso su salida forzada de Apple; la presentación del Next Computer, que realizó en 1988 con la compañía que constituyó tras su expulsión de la empresa de la manzana mordida; y, finalmente, la presentación que llevó a cabo en 1998 del primer iMac, una vez que regresó a Apple. En cada uno de estos instantes previos a las puestas de largo de sus productos tiene repetidos encuentros con los mismos personajes: Andy Hartzfeld, ingeniero informático de Apple, Steve Wozniak, compañero de la universidad con el que fundó Apple, John Sculley directivo de Apple y con su hija, Lisa, relación que conduce el hilo emocional de la narración. En cada uno de los instantes de las tres etapas en que se divide el guion está acompañado por su inseparable y fiel secretaria Joanna Hoffman.

La estructura del guion recuerda, por lo tanto, a un drama teatral en la que se establecen luchas de poder y conflictos personales en cada uno de los encuentros. La relación con Andy Harzfeld establece los roles de empresario-trabajador, a través de las cuales Jobs exige la perfección en la presentación del producto. Entre Jobs y Wozniak, existe una relación de respeto mutuo a partir de la cual se generan tensiones cuando Wozniak insiste duramente a su compañero para que otorgue, durante la presentación de los productos que realiza de Apple (Macintosh e iMac), el reconocimiento público del trabajo de ciertos ingenieros en la elaboración

del ordenador Apple II. Un producto con el que Jobs nunca estuvo de acuerdo pero que gracias a su éxito comercial, sobre todo cuando el Macintosh resultó ser un fracaso de ventas, sostuvo económicamente la empresa. Sin embargo, cofundador de Apple niega todo el mérito a dichos ingenieros amparándose en que se trató de un ordenador que no compartía las características de la línea de negocio que él pretendía establecer en la compañía. En este sentido, Jobs consideraba al Apple II el principal obstáculo para la correcta financiación del Macintosh.

Los otros dos encuentros manifiestan con mayor claridad la evolución dramática de la película y del personaje principal. La relación entre Jobs y Sculley influye en el aspecto profesional de la vida del visionario. Así, la amistad inicial que gobierna su vínculo durante el primer acto, se ha roto en el segundo cuando Jobs descubre que Sculley ha sido el principal instigador para que abandone la compañía. En el tercer acto, con la relación rota y maltrecha, porque Sculley se ha visto forzado a abandonar Apple cuando Jobs regresa a la compañía, el exdirectivo se acerca al teatro donde tendrá lugar la presentación del iMac para animar a Jobs y e intentar restablecer la antigua relación que mantenían. Finalmente, la relación personal que une a Jobs con su hija Lisa evoluciona desde la negación de la paternidad hasta el reconocimiento y el brote de los sentimientos entre ambos.

8.10.1. Análisis de los personajes idealistas en *Steve Jobs*

De esta forma, la película goza de un personaje principal con un objetivo muy claro y a la vez sutil que atraviesa los tres actos, aparentemente desconectados del guion, y que es el florecimiento de Apple y la consolidación de la compañía como gran empresa tecnológica. Aunque, para ello, el logro suponga deshacer los vínculos de estrecha amistad que le habían ligado a las personas que estuvieron en el nacimiento de la misma. Al mismo tiempo, en sentido inverso al conflicto profesional que le aleja de sus seres más cercanos y que pone de manifiesto la estructura externa del guion, se desarrolla el conflicto más personal con Lisa que parte la frialdad que guía los primeros pasos de la relación hasta el reconocimiento oficial que Jobs hace de ella, primero en el plano legal y más tarde cuando deja traslucir sin freno sus sentimientos hacia Lisa y estrecha el vínculo entre ambos.

Como se ha comentado en la introducción de este epígrafe, existe cierta coherencia entre Jobs y el idealismo que Sorkin transmite a través de la mayoría de sus protagonistas. En esta ocasión, se refiere al protagonista

de su última película como un visionario que debe enfrentarse a grandes obstáculos en el mundo empresarial para conseguir sus propósitos e imponer su idea de negocio. Desde la diferente opinión que guardaba con Wozniak, cuando fundaron Apple y todavía estaban establecidos en el garaje de su casa, en torno al número de ranuras que debía presentar el primer ordenador personal, hasta el momento en que, ya organizados como una empresa importante dentro del sector informático, surge el mencionado episodio del reconocimiento público que le exige Wozniak de los ingenieros que mantuvieron a la empresa con vida tras el fracaso del Macintosh y a lo que Jobs se niega tajantemente. En este sentido, el comentario final emitido por el personaje de Wozniak en la película, “el talento no está ligado con la decencia”, explica el carácter antiheroico del personaje de Jobs. Al igual que Zuckerberg, ambos personajes constituyen sendos retratos alejados del idealismo que Sorkin ha convertido en su estilo particular.

La forma en que Jobs se relaciona con el resto de personajes de su entorno, a los que trata de manera arisca y displicente, y el carácter puramente económico de su objetivo que carece de cualquier rasgo de humanidad le alejan de las características particulares que presentan los héroes idealistas habituales de Sorkin. Sus personajes son individuos buenos que aspiran a ser mejores transformando la sociedad para bien. En este sentido, Jobs también pretende cambiar la sociedad y facilitar la forma en la que nos relacionamos los seres humanos entre nosotros y con nuestro trabajo pero el personaje no parte, esta vez, de un arquetipo idealizado y altruista sino que sabiéndose alguien con talento desea imponerlo a los demás a partir de las ideas visionarias que propone a partir de una relación profesional desligada de humanidad. Sólo al final del guion, como sucedía también con Zuckerberg, se intuye la presencia de cierto destello romántico en el personaje cuando somete la puntualidad que siempre ha exigido para comenzar las presentaciones a una conversación de reconciliación con su hija que, además, tiene lugar en la azotea del teatro a plena luz del sol. Único instante en que el guion sale al exterior, evidenciando visualmente la transformación final de Jobs de antihéroe a héroe romántico pero, desde luego, todavía alejado del idealismo que emana del resto de los personajes sorkinianos.

8.11. Conclusiones

A partir del análisis que se ha realizado de los personajes, se puede confirmar la presencia de individuos idealistas en la mayoría de los guiones

escritos por Sorkin y, además, se puede asegurar que el particular estilo con el que hablan procede de un tipo de escritura más volcado en escribir diálogos interesantes y crear conflictos a partir de enfrentamientos verbales, a través de los cuales cada personaje intenta imponer su punto de vista, que a desarrollar tramas a partir de las cuales los protagonistas ocultan sus verdaderas intenciones al resto de personajes de la historia.

Esta circunstancia sólo se aprecia en el guion de *Malicia*, pues en el resto de los textos que ha escrito Sorkin los protagonistas recurren a su versión de la verdad para explicarse. Esta decisión provocará un conflicto porque otro personaje sostiene una verdad opuesta a la del protagonista. Precisamente, por esta razón, no predominan los antagonistas en la obra de Sorkin, entendidos estos como aquellos que desean exclusivamente el mal para el protagonista o lo que este defiende. Simplemente, como se ha indicado, se entabla un conflicto a partir de verdades contradictorias donde cada personaje busca las razones más contundentes a su favor para suscitar el conflicto a través de las conversaciones:

“Por mucho que me guste basarme en historias reales, ninguno de mis guiones, ni *La guerra de Charlie Wilson* ni *La red social* ni *Moneyball*, los puedo definir como instantáneas de realidad. Son obras artísticas, como una pintura, interpretaciones basadas en hechos reales. Hay guionistas que le dan mucha más importancia a la trama que al diálogo. Y son geniales. [...] Para mí el lenguaje es música y obtengo el mismo grado de satisfacción con mis diálogos que otro conseguiría con las mejores escenas de acción, con sus explosiones” (Ayuso 2012).

Una característica bastante común de las series de televisión que ha escrito es que los personajes desarrollan sus conflictos personales y profesionales sin abandonar el entorno televisivo en el que se desenvuelve su vida laboral. Sucede así, también en muchas de sus películas: en *El presidente* y *Miss Wade*, el presidente Shepherd desarrolla su relación afectiva con la señorita Wade en los pasillos y habitaciones de la Casa Blanca, pero en otras ocasiones es la vida profesional la que invade el ámbito privado como en *Algunos hombres buenos*, *La guerra de Charlie Wilson*, *La red social* y *Steve Jobs*. En este sentido, *Malicia* y *Moneyball: rompiendo las reglas* son los únicos ejemplos de su filmografía donde se separan los espacios que el personaje dedica a su vida profesional y a su vida privada, y los respeta como tales.

Todos los personajes creados por Sorkin presentan individuos cuya dedicación al trabajo es exhaustiva y muestran siempre su preferencia para desarrollar una carrera profesional aunque la decisión suponga sacrificar su vida personal. Por esta razón, todas las relaciones sentimentales entre los

personajes se producen en el entorno donde desempeñan su oficio. En este sentido, Sorkin, salvo en muy contadas ocasiones no enseña ni un ápice de la intimidad del personaje, ya sea una relación fuera de su lugar de trabajo o alguna otra característica de su vida cotidiana, sencillamente porque centra toda la atención de la trama en el ámbito profesional de sus personajes. En este entorno tienen lugar también las relaciones románticas cuando las plantea en los guiones. En este sentido, existen cuatro excepciones a esta tendencia. En primer lugar, la relación entre Andy y Tracy en *Malicia*. En segundo lugar, la relación coyuntural del personaje de Jeremy con su hermana, a través de un correo electrónico que aquel le envía, a través del cual relata su jornada laboral en *Sports Night* — si bien lo escribe desde su lugar de trabajo —, y también la relación sentimental, premeditadamente romántica, que mantiene el mismo Jeremy con la actriz que conoce en el bar donde acuden los periodistas después de cada emisión. Sorkin también permite atisbar pequeños instantes de la vida personal del congresista Charlie Wilson en *La guerra de Charlie Wilson* al inicio de la historia cuando se encuentra en una fiesta en Las Vegas y en dos momentos en los que aparece en su casa después del trabajo; además, la relación entre Zuckerberg y su novia Albright en *La red social*, tiene lugar en un bar; y por último, la relación que Beane mantiene con su hija en *Moneyball: rompiendo las reglas*. De hecho, el guionista incide en separaciones y divorcios cuando destaca el estado civil de los protagonistas que en algún momento de su vida han intentado mantener alguna relación afectiva fuera de su lugar de trabajo.

El reparto coral que caracteriza a todos sus guiones, salvo en el caso de *Malicia*, no impide que siempre exista un personaje que se erija como protagonista por encima de todos los demás. De esta manera, se puede extraer otra conclusión al hilo de esta afirmación según la cual el carácter romántico e idealista de cada protagonista es asumido por cada uno de ellos a lo largo de la historia. A veces, al inicio de la misma, otras veces cerca del desenlace, pero siempre son animados en su transformación por el resto de personajes que lo rodean y forman parte de su equipo. Así, el abogado Daniel Kaffee, el presidente Andrew Shepherd, el equipo que forma parte de la redacción del programa de noticias deportivas, con especial hincapié en la figura de Jeremy Goodwin, el congresista Charlie Wilson, el mánager Billy Beane y el periodista Will McAvoy podrían conformar este grupo de héroes quijotescos. Es decir, de individuos con buenas intenciones a quienes el entorno anima a ser mejores incitándoles a modificar ciertas conductas sociales. Sólo Andy, Zuckerberg y Jobs, protagonistas de *Malicia*, *La red social* y *Steve Jobs* carecen de una personalidad quijotesca plena. En cuanto al grupo humano que forma parte de *Studio 60* todos ellos

son individuos buenos pero carecen del idealismo que Sorkin suele imprimir a sus historias.

Sin embargo, es común a todos los protagonistas la inteligencia que poseen y la elevada educación que han recibido como consecuencia de su formación universitaria, salvo en el caso de *Studio 60* donde no se mencionan los estudios adquiridos por ninguno de ellos. Aunque se sobrentienda que los han recibido.

Si la mentalidad idealista termina invadiendo, por regla general los guiones de Sorkin, a través de la encarnación por parte del protagonista de la figura de Don Quijote, el contrapunto sensato y racional no existe y brilla por su ausencia en las historias, es decir, una vez que el protagonista se impregna de idealismo no queda nadie capaz de ejercer el papel de Sancho Panza. Al contrario, como ya se ha comentado, el entorno del protagonista es quien le anima en la mayoría de las ocasiones a ser un idealista que intente derribar muros infranqueables.

Al mismo tiempo, Sorkin, invierte el papel que la mujer ha venido desarrollando en las *screwball comedies* en las que se inspira su estilo. Si en aquellas, como ya se observó, las mujeres eran independientes y ejercían un papel dominante sobre el hombre o, por lo menos, permanecían a la misma altura, Sorkin invierte este arquetipo de mujeres de carácter fuerte y, sin dejar de incidir en la fortaleza de su personalidad, las otorga una función, más secundaria, que sirve de guía y cuya misión consiste en animar al personaje masculino a que éste alcance la talla moral y ética que se le presupone para mejorar la sociedad. De este modo, la mujer no compite con el hombre, como sucedía en las comedias clásicas de Hollywood, sino que en algunas ocasiones termina sometándose a él en virtud del amor que siente hacia la figura masculina, como en *El presidente* y *Miss Wade*, la mayor parte de las relaciones de *Sports Night*, las de *Studio 60* y *The Newsroom*. En otras ocasiones, una vez que ha conseguido el propósito de implicar al personaje masculino en el conflicto principal se retira de la primera línea de la trama y contempla la acción desde la sombra, como la teniente Galloway de *Algunos hombres buenos*, Joanne Herring en *La guerra de Charlie Wilson* y Joanna Hoffman, la secretaria de Jobs, en *Steve Jobs* que le anima a reconciliarse con su hija y a dejar traslucir sus verdaderos sentimientos. Sin embargo, la mujer no ejerce ninguna influencia positiva en el comportamiento del personaje masculino en *Malicia*, *La red social* y *Moneyball: rompiendo las reglas*, relegándose su papel a ser la antagonista, en la primera película de las que se acaban de mencionar y a una función muy secundaria en los otros tres filmes.

			Criterios narrativos			
			Arco de transformación			
Personaje	Película/ Serie TV	Criterios éticos defendidos	Estado inicial	Estado final	Personaje inspirador del idealismo	Idealista
Daniel Kafee (abogado militar)	<i>Algunos hombres buenos</i> (1992)	La defensa de dos militares que obedecieron órdenes de sus superiores (la justicia)	No comprometer su prometedor carrera profesional en casos perdidos Evitar que le comparen con el prestigio profesional de su padre	Enfrentamiento directo con el alto estamento militar en defensa de la justicia Asumir sus propias decisiones olvidando la fuerte influencia que la carrera profesional de su padre tiene sobre él	JoAnne Galloway (procuradora)	Sí
Andy (profesor universitario)	<i>Malicia</i> (1993)	El esclarecimiento de la verdad sobre la traición cometida por su mujer (la verdad) La defensa de las universitarias del campus del acosador sexual (la defensa del débil)	Actitud del personaje gobernada por la pasividad, el desconcierto y la pusilanimidad	Asunción de la iniciativa y la acción en busca de la recuperación de su orgullo personal		No
Andrew Shepherd (presidente de Estados Unidos)	<i>El presidente y Miss Wade</i> (1995)	Separación de la vida privada y la vida pública (la moral pública y la moral privada) Decisiones que beneficien al ciudadano, no a las grandes empresas (la justicia social)	Ausencia de compromiso con sus criterios éticos defendidos Pretensión de eliminar la vida privada de un mandatario del debate público	Compromiso absoluto con sus criterios éticos defendidos Responsabilidad para asumir su vida privada como parte de su cargo público	Sydney Ellen Wade (activista ecológica) y el personal de su Administración	Sí
Isaac Jafee (presidente del programa Sports Night) y resto de la plantilla	<i>Sports Night</i> (1998- 2000)	La difusión de valores sociales y éticos que mejoren la convivencia de la sociedad a través del deporte (la buena convivencia social)			Isaac Jafee inspira al resto de la plantilla	Sí
Jordan McDeere (ejecutiva responsable de supervisar el programa y resto de la plantilla)	<i>Studio 60</i> (2006- 2007)	La libertad creativa de los productores del programa de variedades "Studio 60" y la apuesta por un entretenimiento inteligente (la libertad de pensamiento)				No
Charlie Wilson (político)	<i>La guerra de Charlie Wilson</i> (2007)	Frenar el avance del comunismo por Asia (la defensa de la libertad individual) Ayuda a los refugiados afganos desplazados por la guerra contra la Unión Soviética (la ayuda a los necesitados)	Principios pragmáticos derivados de la política para frenar el avance del comunismo Comportamiento hedonista	Principios idealistas y humanitarios para ayudar a la reconstrucción de la sociedad afgana Comportamiento romántico	Gust Avrakotos (miembro de la CIA)	Sí

			Criterios narrativos			
			Arco de transformación			
Personaje	Película/ Serie TV	Criterios éticos defendidos	Estado inicial	Estado final	Personaje inspirador del idealismo	Idealista
Mark Zuckerberg (estudiante universitario, emprendedor)	<i>La red social</i> (2010)	Ninguno	Egoísta y egocéntrico Espíritu vengativo	Cierta apertura a su exnovia		No
Billy Beane (mánager deportivo)	<i>Moneyball: rompiendo las reglas</i> (2011)	La profesionalidad laboral (el trabajo bien hecho) El amor a su hija por encima del éxito profesional	Entrega a la parte profesional de su vida	La relación con su hija es más importante que el éxito profesional	Peter Brand (matemático)	Sí
Will McAvoy (ejecutivo del noticiario) y resto de la plantilla	<i>The Newsroom</i> (2012-2014)	La defensa de la democracia a partir de un periodismo objetivo alejado del sensacionalismo y la manipulación (la difusión de la verdad)	Escepticismo ante el reto que le proponen el ejecutivo de la cadena, Skinner, y la nueva productora, McHale	Asunción de la deontología periodística	Charlie Skinner (ejecutivo del programa de noticias) y McKencie McHale (productora del mismo programa)	Sí
Steve Jobs (inventor)	<i>Steve Jobs</i> (2015)	Ninguno	Manipulador y ególatra	Amor hacia su hija		No

Fuente propia

PARTE IV

EL IDEALISMO POLÍTICO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL
LIDERAZGO PRESIDENCIAL EN
EL ALA OESTE DE LA CASA BLANCA

9.

La creación de la serie y el proceso de producción del proyecto

La historia de la televisión, cuyos mayores logros residen en el país que la vio nacer, Estados Unidos, no había concebido nunca una serie de televisión cuyo argumento principal girara entorno a los entresijos políticos de la Casa Blanca. Los argumentos policíacos, médicos y detectivescos o centrados en historias de vaqueros, de espías y dramas familiares habían centrado la mayor parte de las propuestas para televisión de las distintas cadenas hasta 1999, año del estreno de *El ala oeste de la Casa Blanca*. Hasta este momento, el presidente de Estados Unidos apenas había tenido algún tipo de protagonismo en la televisión, tal y como se ha podido comprobar en el capítulo sexto. Sólo en el caso de la miniserie *Kennedy* se trataron con cierta profundidad asuntos relacionados con la política y la toma de decisiones que conlleva pero, desde luego, no siempre la que se practica desde el Despacho Oval. La razón de esta circunstancia tiene que ver con que en la trama de esta miniserie ocupa un lugar muy destacado el retrato del presidente Kennedy antes de acceder a la Casa Blanca.

En este sentido, pueden citarse otras series de televisión de contenido político que desarrollan sus historias en el interior de la Casa Blanca como precedentes de la que es el centro de este estudio. Según los hermanos González-Fierro y Mena, entre estas series desatacan, *Vanished* (Buzz Kulik, 1971), uno de los primeros telefilmes emitido en dos capítulos con formato de miniserie por la televisión norteamericana y cuyo argumento relata la búsqueda por parte del presidente de Estados Unidos de uno de sus asesores que ha desaparecido, repentinamente; *Washington: Behind Closed Doors* (Gary Nelson, 1977), que fruto de la época en la que se emitió retrata a un presidente corrupto y ávido de poder cuyo acceso a la Casa

Blanca se ha producido a través de la manipulación. La serie se inspiró directamente en la administración Nixon cuyos entresijos fueron relatados por John Erlichman en la novela *The Company*, donde relató su experiencia como asesor de Nixon antes de ser despedido por el presidente tras el escándalo Watergate. Pero, sin duda alguna, ha sido la serie *Mr. President* (David Steven Cohen, 1987-1988) interpretada por George C. Scott y una de las primeras series emitida por la cadena Fox la que se acerca más a la idea concebida por Sorkin para *El ala oeste de la Casa Blanca*. Aunque, si bien es verdad, en el caso de *Mr. President* el centro de la historia no son los asuntos políticos que debe resolver el presidente sino más bien la adaptación de su familia a la vida en la Casa Blanca y la asunción de la nueva cotidianidad. Sin embargo, ambas series se asemejan en el tono formal con el que retratan sus historias que mezcla comedia y drama.

En este capítulo se va a profundizar en los aspectos relacionados con el proceso creativo de las cuatro primeras temporadas de *El ala oeste de la Casa Blanca* y en la producción que permitió grabar y exhibir los capítulos que conforman las mismas para la televisión pública de Estados Unidos, concretamente para la cadena NBC. El objetivo es indagar en la configuración del idealismo que Sorkin trata de desarrollar desde la primera temporada y en la descripción de los personajes principales para hacerlo posible. De esta forma, Sorkin, fiel a su estilo, aspira a manifestar el carácter idealista de la serie a partir de la evolución de los conflictos y los dramas de los personajes a lo largo de las temporadas. Es decir, desde la propia realidad que les rodea y no tanto a partir de la premisa de un mundo ideal previamente configurado. A pesar de que el propio autor asegura que la génesis del drama que utiliza al presidente de Estados Unidos como protagonista surge de la “gran tradición de contadores de historias que desde hace miles de años relatan historias acerca de reyes y sus palacios, y eso es realmente lo que yo quería hacer” (Challen 2001: 9).

9.1. El origen de un proyecto inédito

Como se ha comentado en el epígrafe del capítulo anterior correspondiente a *El presidente y Miss Wade*, Sorkin, escribió un libreto tres veces superior al número de páginas habitual de un guion cinematográfico. La gran cantidad de material recopilado, que desarrollaba sobre todo tramas vinculadas a la vida política de la Casa Blanca, supuso que Sorkin tuviera que reducir más de la mitad del contenido original del guion. La consecuencia fue la acumulación de una gran cantidad de documentación almacenada que no había podido aprovechar para la

película pero que podía desarrollar convirtiéndolo en multitud de argumentos dramáticos de una hipotética serie de televisión producida en el ámbito de la política estadounidense. De esta forma, su agente concertó una comida con el productor televisivo John Wells, que había conocido el éxito con las series *Playa de China* (*China Beach*, John Sacret Young y William Broyles, Jr., 1988-1991) y *Urgencias* (*ER*, Michael Crichton, 1994-2009), durante la cual Sorkin recuerda que tuvo que improvisar un *pitch*⁴⁷ porque fue la razón principal por la que Wells había acudido a la comida. De esta forma, empezó a hablarle de una idea relacionada con una serie de televisión acerca de la Casa Blanca y protagonizada por el equipo humano que trabaja para el presidente. En seguida Wells se entusiasmó con el proyecto y financió la escritura del piloto para presentarlo a la NBC.

Por esta razón, durante un año aproximadamente en la vida de Sorkin convivieron los procesos de escritura de dos series de televisión: *Sports Night* y *El ala oeste de la Casa Blanca*. Así, a lo largo del año 1999 y hasta principios del año 2000 Sorkin se organizó de la siguiente forma: “Yo terminaba el guion de *Sports Night* el domingo por la noche, los actores lo leían el lunes por la mañana, ensayábamos el lunes por la tarde y el martes y se rodaba el miércoles, jueves y viernes. Yo escribía *El ala oeste de la Casa Blanca* mientras se rodaba *Sports Night*” (Challen 2001: 17). Este proceso terminó por agotarle y tuvo que cancelar la *sitcom* que, además, tampoco estaba contando con buenos índices de audiencia.

Al principio se juzgó la asociación entre Wells y Sorkin con bastante reticencia, pues se trataba de la unión entre dos formas de pensar bastante diferentes. Por un lado, Wells era conocido por ser uno de los productores más meticulosos de Hollywood. Su sistema de trabajo lograba cumplir los tiempos previstos para la realización de cualquier proyecto, ya fuera de cine o de televisión. Aparentemente, el apretado calendario de producción suponía una desventaja para alguien como Sorkin que tenía el hábito de trabajar cada guion hasta el último minuto. En un encuentro con la prensa en julio de 1999 en la que participaron ambos, los periodistas les inquirieron sobre cuál era el método de trabajo que se habían impuesto para colaborar siendo tan distintos, Wells respondió bromeando: “yo intento que Sorkin sea más como yo y Sorkin intenta que yo sea más como él” (Challen 2001: 16).

⁴⁷ Un *pitch* es la presentación de un proyecto a potenciales inversores del mismo con el fin de conseguir la financiación de todo o una parte del mismo. En palabras de la experta en pitchings audiovisuales Stephanie Palmer, los pitches “están estructurados alrededor de preguntas y respuestas” (Palmer 2015: 4) y añade que un pitch debe comentar tres importantes cuestiones: “¿De qué va el proyecto?, ¿a qué otro proyecto se parece? y ¿cómo se te ocurrió la idea?” (*Ibidem*).

La tercera cabeza pensante de la serie fue el productor y director Thomas Schlamme que ya había colaborado con Sorkin en *Sports Night*. Así, a partir del 22 de septiembre de 1999 se empezó a emitir en la cadena NBC la serie de televisión ideada por Sorkin que congregó con el episodio piloto a casi diecisiete millones de espectadores, récord de una serie emitida por la NBC desde 1994. Además, a lo largo de la primera temporada consiguió congregarse en torno a la televisión una media de catorce millones de personas por capítulo y en la ceremonia de los premios Emmy del año 2000 la serie hizo historia obteniendo nueve premios que reconocían las interpretaciones de casi todo el elenco y también a la propia serie como la mejor de esa temporada.

9.2. La producción de la Primera Temporada

Al principio la idea de Sorkin fue otorgar al presidente de Estados Unidos un papel secundario, de tal forma que fuera gozando de apariciones esporádicas del orden de una vez cada cuatro capítulos, aproximadamente. La razón de esta decisión se debía a su pretensión de mantenerse fiel a la síntesis original que tenía en su cabeza sobre la serie, que aspiraba a centrarse, sobre todo, en las vicisitudes diarias del equipo que trabaja para el propio presidente y la forma en que se crean los vínculos profesionales en el interior de la Casa Blanca. Por esta razón, la estrategia que siguió Sorkin al escribir el primer episodio fue la de ocultar a la figura del presidente de Estados Unidos hasta el final del mismo. Sin embargo, la aparición de Josiah Bartlet, interpretado por el actor Martin Sheen, fue tan contundente y tan celebrada en el tramo final del capítulo piloto que Sorkin se replanteó la estrategia inicial y adjudicó a Bartlet el papel más destacado entre todos los personajes. Así, durante los 22 episodios que componen la primera temporada, el presidente de Estados Unidos se convirtió en el eje principal en torno al cual giraron la mayor parte de las tramas.

Para profundizar en los temas políticos que la serie desarrolla y otorgar a las tramas mayor credibilidad, Sorkin contrató a dos asesores políticos profesionales que habían trabajado para presidentes distintos. Sin duda alguna, la colaboración más destacada fue la de Dee Dee Mayers, secretaria de prensa del presidente Bill Clinton cuyo asesoramiento se prolongó durante todas las temporadas que duró la serie. Mayers incidió, sobre todo, en la forma en que se producen las relaciones entre las personas que trabajan en la Casa Blanca y sobre cómo se transmiten al presidente los acontecimientos importantes. También contrató a Pat Cadell, experta en valorar encuestas políticas y que trabajó para Jimmy Carter.

El escándalo de Monica Lewinsky constituyó una circunstancia que retrasó la emisión de la primera temporada, como consecuencia de la enorme difusión pública que tuvo el escándalo y la pérdida de prestigio que supuso para la Casa Blanca. Tanto Sorkin como Wells, consideraron que los espectadores iban a recibir con desagrado una serie sobre política ficción ambientada íntegramente en la Casa Blanca que retrataba, además, una Administración muy parecida a la dirigida por Clinton. Aunque, en este sentido, habría que indicar para distanciarse de la realidad, Sorkin siempre ha insistido en que lo más importante para él siempre ha sido entretener a los espectadores y que sus pretensiones artísticas nunca han aspirado a convertirse en una proclama política a favor de los demócratas.

La inversión económica que la productora de Wells realizó para rodar el episodio piloto de la serie supuso, hasta el año 1999, el mayor gasto de dinero para financiar un episodio de una serie de televisión. La mayor parte de los tres millones de dólares que costó se emplearon en construir los decorados que recrearon los pasillos y los despachos de la Casa Blanca en los estudios que la productora Warner Brothers posee en Burbank, California. El cuidado con el que los espacios fueron construidos no refleja exactamente la realidad, sino que los decorados se acomodaron a las necesidades artísticas de la serie, es decir, a la estética que Sorkin imprime desde el guion y que se manifiesta en el rodaje a través del rápido ritmo que imponen los *walk and talk* de los personajes por los pasillos del edificio, tan cruciales en la frenética vida de la Casa Blanca presidida por Bartlet. Así, “algunos empleados de la Casa Blanca real han apuntado que el ala oeste del edificio es en realidad demasiado estrecho” (Beavers 2003: 180).

Sin embargo, el impecable trabajo de dirección de arte de la serie crea con los decorados la misma sensación de realidad que la que Sorkin pretende recrear con los diálogos. De hecho, consciente de la dificultad de la empresa, Sorkin asegura que para él “la apariencia de realidad es más importante que la realidad. La circunstancia más importante consiste en que el espectador compre el hecho de que está en una Casa Blanca real. Y para conseguirlo, no es cierto que la serie necesite hacerse en la auténtica Casa Blanca para transmitir tal idea al espectador” (Smith 2000). De hecho, la oficina del director de comunicaciones se encuentra en realidad en el sótano de la Casa Blanca mientras que en la serie, por motivos de economía narrativa y de producción, se halla a escasos noventa metros del Despacho Oval, tal y como asegura Toby Ziegler en un capítulo. En este sentido el diseñador de producción Ken Hardy “ha admitido que, aunque el Despacho Oval de Bartlet se parece asombrosamente al de Bill Clinton, el resto de la

Casa Blanca real es menos elegante e imponente que los decorados de la serie” (Weintraub 2000).

En la conclusión de la primera temporada Sorkin tuvo la idea de dejar un gancho al final del último episodio que obligara a los espectadores a conectar de nuevo con la serie en la temporada siguiente. La escena gira en torno a un tiroteo que sufre la comitiva que rodea al presidente, cuando Bartlet abandona el auditorio donde ha mantenido un encuentro con estudiantes en Rosslyn. La incertidumbre de saber quién había sido alcanzado por las balas y si habían herido o asesinado a algún personaje principal, ya fuera al propio presidente o a alguien ligado a su Administración, provocó que el verano se hiciera muy largo para alguno de los espectadores más asiduos al programa. Por esta razón, el periodo estival del año 2000, entre la primera y la segunda temporada, tuvo “fuertes reminiscencias del episodio final de la temporada 1979-80 de la serie *Dallas*... en el cual era imposible saber exactamente quien había sido la persona que disparó sobre el malvado J.R., protagonista de la serie, y que provocó que durante todo el verano se repitiera la pregunta: ¿Quién disparó a J.R.?” (Challen 2001: 5). La primera temporada se emitió entre el 22 de septiembre de 1999 y el 17 de mayo de 2000.

Ficha técnica y artística. Temporada 1

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Thomas Schlamme (5 episodios), Christopher Misiano (2), Alan Taylor (2), Ken Olin (2), Marc Auckland (1), Michael Lehmann (1), Anthony Drazan (1), Hill D'Elia (1), Alex Graves (1), Kevin Rodney Sullivan (1), Arlene Sanford (1), Clark Johnson (1), Laura Innes (1), Robert Berlinger (1) y Don Scardino (1). **Intérpretes:** Martin Sheen (Josiah “Jed” Bartlet), Rob Lowe (Sam Seaborn), John Spencer (Leo McGarry), Bradley Whitford (Josh Lyman), Allison Janney (C.J. Cregg), Richard Schiff (Toby Ziegler), Moira Kelly (Mandy Hampton), Janel Moloney (Donna Moss), Elizabeth Moss (Zoey Bartlet), Dulé Hill (Charlie Young), John Amos (Almirante Percy Fitzwallace), Abigail Bartlet (Stockard Channing), Timothy Busfield (Danny Concannon), Kathryn Joosten (Mrs. Landingham), Tim Matheson (John Hoynes). **País:** Estados Unidos. **Año:** 1999-2000. **Producción:** Aaron Sorkin, Thomas Schlamme, John Wells, Michael Hissrich, Llewellyn Wells y Kristin Harms. **Guion:** Aaron Sorkin, Lawrence O'Donnell, Jr., Patrick Caddell, Peter Parnell, Paul Redford, Ron Osborn, Jeff Reno, Rick Cleveland y Dee Dee Mayers. **Música:** W.G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Thomas Del Ruth. **Dirección artística:** Kenneth Hardy **Montaje:** Janet Ashikaga, Bill Johnson, Tina Hirsch y Christopher Nelson. **Duración:** 42 min. cada capítulo **Género:** Drame.

Sinopsis. Temporada 1

El presidente Josiah Bartlet ha sido elegido hace un año por los votantes estadounidenses para dirigir el país, pero las promesas realizadas durante la campaña electoral todavía no han sido puestas en práctica por la Administración que ha designado para ayudarlo a gobernar. Al contrario, su mandato se está caracterizando por dos tipos de decisiones muy diferentes: por un lado, aquellas que se adaptan perfectamente a la reforma ética que desea emprender pero que, sin embargo, poseen una escasa repercusión social y, por otro lado, las grandes resoluciones que, pese a su relevancia política y social, Bartlet todavía no se ha decidido a acometer. La primera situación permite a Bartlet ser fiel a sus ideas y que, al mismo tiempo, las simpatías que goza entre los miembros del Congreso no sufran menoscabo. La segunda le permite mantenerse en una situación que impide su desgaste político ante la sociedad y ante el mismo Congreso, de mayoría republicana, pues ambas cámaras pueden vetar las reformas que le gustaría iniciar como presidente. En esta línea, Bartlet, toma decisiones más conservadoras de lo que había previsto para no perder los apoyos en el Congreso que le facilitarán la reelección como presidente.

Esta realidad que se aleja de las ideas que le ganaron el respaldo mayoritario del electorado ha provocado una caída de la popularidad presidencial, que reduce el apoyo a su figura hasta el cuarenta y dos por ciento de los electores. La situación de debilidad política se agrava debido a la inseguridad y al escaso liderazgo que posee Bartlet cuando se dirige a los jefes del Estado Mayor, cada vez que debe tomar decisiones acerca de las beligerancias que incumben a Estados Unidos en el mundo. En este sentido, su principal problema consiste en cómo hacerse respetar ante la cúpula militar de su país cuando su idealismo atenazado le impide recurrir a la violencia cada vez que se produce un conflicto bélico, por pequeño que este sea.

A las grandes decisiones que sintetizan la moderación de las acciones políticas de Bartlet durante sus dos primeros años de mandato, se van oponiendo diversas cuestiones que expresan el verdadero deseo de su equipo de asesores de modificar el rumbo de la legislatura. En este sentido, hay que destacar la decisión del personal de la Administración Bartlet de apoyar activamente al jefe de gabinete, Leo McGarry, ante el acoso político y mediático que sufre cuando se designa un comité de investigación a petición de un congresista republicano, Peter Lillienfield, que persigue demostrar el abuso de estupefacientes entre los empleados de la Casa Blanca y señala a McGarry como uno de ellos. Por este motivo, Josh

Lyman, jefe de personal de la Casa Blanca, y Sam Seaborn, adjunto al director de comunicaciones, acuden a las citaciones del comité de investigación defendiendo en todo momento a su compañero, a quien apoyan desinteresadamente y al que ni siquiera le permiten dimitir. Tampoco, el presidente consiente su dimisión cuando McGarry le presenta la carta.

De la misma forma, la decisión unilateral de Toby, director de comunicaciones, de enterrar con honores militares a un veterano de guerra que murió de frío en las calles de Washington mientras mendigaba, es un gesto que conmueve al presidente que no pierde la ocasión para agradecer a su responsable de comunicación la humanidad que ha mostrado con su acción. El mismo Ziegler, sugiere a Bartlet la idea de modificar el sentido del discurso sobre el Estado de la Unión y suprimir la frase que se refiere a Estados Unidos como “una gran nación” por otras que define al país como “el lugar donde el gobierno no deja a nadie atrás, cualquiera que sean las circunstancias”.

Sin embargo, será el nombramiento presidencial para cubrir dos vacantes de la Comisión Federal de Elección (FEC, por sus siglas en inglés), tradicionalmente adjudicadas por los propios miembros del comité, lo que origine un punto de inflexión en la cautelosa política desarrollada por Bartlet hasta este momento. La causa fundamental que activa el nuevo planteamiento presidencial es la amenaza promovida por parte de los miembros del FEC de apoyar una ley que proclame la lengua inglesa como idioma oficial de Estados Unidos si persisten las dos nominaciones unilaterales del presidente. Ante la agresividad que demuestran los individuos de la comisión, que pone en juego el voto hispano al presidente si la ley llegara a redactarse, Bartlet decide imponer su postura, avalada por la Constitución, e inicia con ella una serie de reformas vinculadas a su manera de pensar, sin tener en cuenta la posibilidad de la reelección. En el fondo, lo que Bartlet persigue con determinación desde ese instante es mantenerse al fin fiel a sí mismo, tal y como había proclamado durante la campaña electoral.

El objetivo común que presentan las nuevas decisiones, en el peor momento de popularidad de Bartlet, persigue la recuperación del debate democrático de la opinión pública. De este modo, el presidente aspira a dejar su propio legado aunque ello le cueste la reelección. En definitiva, pretende actuar según su conciencia. A la vez que se prepara el nacimiento del idealismo en la presidencia de Bartlet existen otras dos tramas que prolongarán su desarrollo en la siguiente temporada: la enfermedad

terminal que padece el propio presidente y el noviazgo interracial entre la hija menor de los Bartlet, Zoey, y el ayudante personal del presidente, Charlie Young, un joven de raza negra sensible y abnegado.

9.3. La producción de la Segunda Temporada

Tras el éxito de audiencia de la primera temporada refrendado por la gran cantidad de premios Emmy, el principal problema con el que Sorkin se enfrentó fueron las críticas vertidas desde distintos ámbitos de la sociedad estadounidense opinando que la serie se inclinaba descaradamente hacia ideas más próximas al Partido Demócrata. Esta situación provocaba que la emisión semanal del show se convirtiera para algunos expertos en un instrumento de propaganda liberal. A pesar de que los republicanos que aparecieron durante la primera temporada no fueron tratados, en su mayor parte, como meras caricaturas, sino como trabajadores serios al servicio de la nación, a los que Sorkin prestó ideas y aspiraciones tan nobles y respetables como las que concedía a los demócratas.

Sin embargo, el propio Sorkin quiso modificar el tono del programa introduciendo un punto de vista republicano entre los personajes recurrentes de la segunda temporada. Para ello contrató el asesoramiento de Marlin Fitzwater y de Peggy Noonan. La primera había sido secretaria de prensa de George Bush padre y la segunda trabajó como redactora de discursos de Ronald Reagan. Como dijo la propia Fitzwater “ellos [Sorkin, Wells y Schlamme] probablemente querrían un punto de vista republicano” (Challen 2001: 20). Sorkin respondió a este comentario de Fitzwater asegurando que “las nuevas asesoras no habían sido contratadas en calidad de republicanas sino por su sabiduría” (*Ibidem*). Cualquiera que fuese la verdad sobre el asunto, la realidad dejó entrever la aparición de un nuevo personaje femenino, Ainsley Hayes, cuya inteligencia y tendencia republicana se pondrían al servicio del presidente Bartlet.

La afirmación anterior de Sorkin está muy vinculada al hecho de que, desde siempre, consideró *El ala oeste de la Casa Blanca* como una serie que no trataba de verter opiniones exclusivamente liberales, sino que en su opinión, a pesar de que Bartlet fuera un presidente demócrata, sin embargo, “estaba situado en la línea dura sobre el posible uso de la fuerza militar a una agresión externa y no conmutó la sentencia de muerte al primer prisionero federal ejecutado desde 1963 y él [Bartlet] no se pronuncia acerca de los derechos de los homosexuales e intenta evitar el problema de los *gays* en el ejército” (Challen 2001: 43). De todos modos, quienes

vertieron las opiniones políticas sobre la propaganda liberal que emana de la serie reconocieron, en su mayor parte, la brillantez con la que cada episodio estaba escrito y la inteligencia que emiten los diálogos mediante los cuales Sorkin enfrenta a los personajes. Tal y como reconoce el crítico Jonathan V. Last en la revista *Salon* “si *El ala oeste de la Casa Blanca* es tonta como una diatriba política es brillante como televisión. La escritura, y ahí no hay duda de que el reconocimiento es para Sorkin, restalla con energía. Los diálogos rebotan de un personaje a otro con inteligencia y precisión” (Challen 2001: 41).

El primer episodio de la segunda temporada congregó delante de los televisores a veinticinco millones de espectadores en Estados Unidos y más de dos millones en Canadá. Además, volvió a recibir el Emmy en el año 2001 como mejor serie dramática superando por segundo año consecutivo a la producción de HBO, *Los Soprano*. La segunda temporada también obtuvo por primera y única vez en la historia de la serie — que suma siete temporadas —, el Globo de Oro concedido a la Mejor Serie Dramática de Televisión y, además, esta temporada “terminó en la decimotercera plaza entre los programas más vistos según los índices de audiencia de Nielsen” (Beavers 2003: 175). La emisión de la segunda temporada tuvo lugar entre el 4 de octubre de 2000 y el 16 de mayo de 2001 y el día del estreno de la temporada presentó la particularidad de que se proyectaron de manera consecutiva los dos primeros episodios, tal y como Sorkin pretendió.

Ficha técnica y artística. Temporada 2

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Thomas Schlamme (4 episodios), Christopher Misiano (4), Alex Graves (3), Lou Antonio (1), Michael Engler (1), Jeremy Kagan (1), Paris Barclay (1), Scott Winant (1), Jessica Yu (1), Ken Olin (1), Bryan Gordon (1), Bill Johnson (1), Laura Innes (1) y Robert Berlinger (1). **Intérpretes:** Martin Sheen (Josiah “Jed” Bartlet), Rob Lowe (Sam Seaborn), John Spencer (Leo McGarry), Bradley Whitford (Josh Lyman), Allison Janney (C.J. Cregg), Richard Schiff (Toby Ziegler), Janel Moloney (Donna Moss), Dulé Hill (Charlie Young), Elizabeth Moss (Zoey Bartlet), Abigail Bartlet (Stockard Channing), Timothy Busfield (Danny Concannon), Kathryn Joosten (Mrs. Landingham), Tim Matheson (John Hoynes). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2000-2001. **Producción:** Aaron Sorkin, Thomas Schlamme, John Wells, Kevin Falls, Michael Hissrich, Llewellyn Wells, Lawrence O’Donnell, Jr. y Kristin Harms. **Guion:** Aaron Sorkin, Lawrence O’Donnell, Jr., Patrick Caddell, Allison Abner, Kevin Falls, Laura Glasser, Peter Parnell, Paul Redford, Pete McCabe, Felicia Wilson y Dee Dee Mayers. **Música:** W.G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Thomas Del Ruth y Rick Bota. **Dirección artística:** Kenneth Hardy. **Montaje:** Janet Ashikaga, Bill Johnson, Tina Hirsch y Christopher Nelson. **Duración:** 42 min. cada capítulo **Género:** Drame.

Sinopsis. Temporada 2

La campaña para un segundo mandato empieza a vislumbrarse en el horizonte pero Bartlet todavía no ha trasladado a la población ningún mensaje de interés por su candidatura. Sin embargo, el líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes, un republicano de enorme prestigio entre los ciudadanos ha iniciado su campaña particular. Ziegler y McGarry perciben esta circunstancia como una decisión a tener en cuenta, pero este interés resulta de la estrategia de la nueva jefa de gabinete del congresista republicano, Anna Stark, que ha tendido una trampa política a la Administración Bartlet y ha conseguido que su jefe acapare los méritos de una ley cuyos fines sociales le vaticinan un gran reconocimiento público. A partir de este momento, McGarry y Ziegler asumen la responsabilidad de introducir en los discursos de Bartlet nuevas ideas con la intención de predisponer a la opinión pública a favor del presidente. De este modo, Bartlet, sin conocer la decisión de los dos miembros de su Administración, ha empezado su campaña para aspirar a una segunda reelección.

Mientras tanto, el vicepresidente John Hoynes —que no mantiene una buena relación con el presidente desde que éste le arrebató en el último instante de las primarias demócratas la candidatura del partido a la presidencia—, ha realizado unas declaraciones populistas que traicionan el apoyo que siempre había demostrado a las empresas petrolíferas. Esta circunstancia llama poderosamente la atención de Ziegler, que no alcanza a comprender la razón por la que Hoynes ha tomado esta decisión unilateral. Sin embargo, cuando accede al resultado de algunas de las encuestas que se han realizado sobre el vicepresidente descubre que la mayoría de los votantes temen su favor incondicional a las petroleras. De esta forma, contrariado por el cambio en la estrategia política que ha decidido llevar a cabo Hoynes, el director de comunicaciones transmite su estupor a McGarry y le plantea si existe alguna circunstancia que él mismo desconozca acerca de la postura del presidente respecto a una posible reelección porque, según sus conclusiones, las declaraciones de Hoynes sólo pueden interpretarse en relación a una estrategia política para allanarle la candidatura a la presidencia de la nación.

Ante la insistencia de Ziegler, el jefe de gabinete se ve obligado a consultar al presidente si comunican a Ziegler que Bartlet tiene diagnosticada esclerosis múltiple y que la enfermedad terminal que padece, desde el punto de vista médico, dificulta el proceso de presentarse a unas segundas elecciones porque podría agravarse con el trabajo exhaustivo que demanda la presidencia del país. Así, se crea una situación familiar

inestable que lleva a Abigail Bartlet a encararse con su marido porque ella considera que ha incumplido el acuerdo mutuo que mantenían en secreto, y que consistía en que Bartlet gobernaría sólo durante una legislatura debido a su estado de salud. Una circunstancia que el propio McGarry también desconocía hasta hace apenas unos meses.

Esta es la razón por la que Hoynes, que se encuentra entre las dieciséis personas que conocen el grave estado de salud del presidente —aparte de los médicos y de sus hijas—, empieza a posicionarse como candidato del Partido Demócrata a la presidencia ante el horizonte electoral que se atisba en apenas un año y medio. Bartlet y McGarry acuerdan hacer partícipe a Ziegler de su enfermedad antes de que lo llegue a descubrir por sí mismo. Además, consideran la reacción de Ziegler como un índice que ayudará a medir el grado de la respuesta que provocaría el conocimiento del estado de la salud del presidente entre los ciudadanos. A partir de este momento, Ziegler convence al presidente y a McGarry para que comuniquen la noticia al resto del personal que forma parte de la Administración y, además, sugiere que debe organizarse una rueda de prensa para transmitir la noticia a la población de Estados Unidos. Ziegler esgrime, teniendo en cuenta la gravedad de la enfermedad, que los ciudadanos deben elegir con libertad y con todas las consecuencias si entregar a Bartlet la presidencia del país o no hacerlo.

A partir de este momento, la Administración Bartlet comenzará los preparativos para informar a los ciudadanos acerca de la enfermedad del presidente y convocará una rueda de prensa de prensa posterior en la que el propio presidente responderá a todas las preguntas. Antes de que su enfermedad sea de dominio público, Bartlet acude al consejero legal de la Casa Blanca, Oliver Babish, para informarle personalmente del estado de su salud y asegurarse de que no ha cometido ningún delito ni fraude ante la nación en el ocultamiento de su enfermedad. Además, Babish le asesorará legalmente ante las comisiones de investigación que seguramente van a conformarse en cuanto se conozca que padece esclerosis múltiple. La razón tiene que ver con que dichas investigaciones buscarán conocer si el presidente ha mentado, en algún momento, sobre su estado de salud a los ciudadanos, lo que supondría un grave delito.

Al final, Bartlet, comparece en una sala abarrotada de periodistas, después de anunciar que sufre esclerosis múltiple, para someterse voluntariamente a las cuestiones relacionadas con la impactante noticia que ha comunicado. De hecho, una de las primeras respuestas que el pueblo norteamericano quiere conocer y que Bartlet ha meditado con mucha

cautela, es si existe una posibilidad real de que el presidente se presente a la reelección. Así, se arma de valor a la vez que vence las dudas que la asolan sobre la conveniencia de la decisión y proclama su candidatura a la presidencia de Estados Unidos por segunda vez consecutiva.

9.4. La producción de la Tercera Temporada

Durante el verano de 2001, la filmación de los episodios pertenecientes a la temporada tres proseguía el plan previsto. A comienzos de septiembre había cinco episodios terminados y listos para enviarlos a la cadena para su emisión que estaba prevista para el cuatro de octubre. Sin embargo, la realidad golpeó muy duramente a la sociedad norteamericana y modificó los planes de rodaje de la serie. Los ataques terroristas del 11 de septiembre dejaron conmocionado no sólo a un país entero sino al resto del mundo y, como no podía ser de otra forma, se suspendieron los planes de rodaje previstos para ese día en los estudios de la principal productora de la serie, la compañía Warner Bros. Sin esperar a que transcurriera demasiado tiempo desde el atentado, Sorkin sugirió a Peter Roth, presidente de Warner, retrasar el inicio de la serie porque no consideraba decente que semanas después de los ataques terroristas, la aflicción de los espectadores tuviera que enfrentarse con conflictos relacionados con la política interna del país cuando la atención estaba centrada en otra dirección. Así que, las disputas entre demócratas y republicanos, las luchas permanentes para obtener los votos suficientes para aprobar una ley y la trama relacionada con la reelección, entre muchas otras historias, se retrasaron una semana.

La propuesta que Sorkin realizó a cambio fue la de grabar un episodio completamente desconectado del argumento de la serie que relatara una historia relacionada con un intento de atentado en la Casa Blanca. Ante este tipo de acciones que amenazan la seguridad, el protocolo ordena clausurar el edificio y Sorkin pretendía que durante el tiempo del encierro los protagonistas de la serie entablaran una conversación en torno a la historia del terrorismo con un grupo de estudiantes que en el momento de la aparición del peligro se encontraban visitando la Casa Blanca. El presidente de la NBC, Jeff Zucker, también estuvo de acuerdo en demorar una semana el comienzo de la serie y confió en quien había escrito, hasta el momento, cuarenta y tres de los cuarenta y cuatro episodios de la serie, una circunstancia muy poco habitual en televisión⁴⁸. De este modo, Sorkin,

⁴⁸ Es habitual en el mundo televisivo que el creador de una serie no escriba todos los capítulos de una temporada, sino que más bien se dedique a una tarea de supervisión de la escritura de cada episodio. Una tarea que se reparte entre los distintos miembros del equipo de guionistas que él mismo contrata al

pudo seguir adelante con su idea y reunió a su equipo de guionistas para que realizaran una rápida labor de investigación sobre los orígenes del terrorismo islamista.

Así fue como se concibió y más tarde se rodó en un tiempo récord de doce días el episodio especial con el que empieza la tercera temporada. “Normalmente, desde que se empieza a escribir hasta que el episodio se estrena en televisión transcurren seis semanas. Nosotros lo hicimos en doce días” (Sorkin 2003: 16). Tal y como aseguró un ejecutivo de la NBC, “esta será la producción más rápida de un episodio en la historia de la televisión” (Carter 2001). Además, la difícil realidad del terrorismo se introdujo como una trama relevante en el desarrollo de la tercera temporada que dio lugar a interesantes dilemas. En este sentido, Sorkin imaginó una amenaza terrorista procedente de un país árabe inventado, Qumar, que en política exterior es una nación aliada de Estados Unidos pero cuyo secretario de Defensa pertenece a una organización terrorista y ha decidido atentar en suelo norteamericano.

A pesar de las críticas que recibió el primer episodio “Isaac e Ismael” (“Isaac and Ishmael”, temporada 3. Capítulo 1), que lo acusaban de demasiado ingenuo y superficial, “el capítulo reunió a más de veinticinco millones de espectadores (Ezell 2003: 173). Sorkin se defendió de las críticas aduciendo que las circunstancias oscuras de la vida no suelen plasmarse en sus guiones, “no porque él obstinadamente las reprima sino porque carece de la capacidad para expresarlas. *No puedo conectar con esas cosas que no alcanzan lo que yo puedo escribir acerca de ellas*” (De Jonge 2001). De hecho Bradley Whitford, el actor que interpreta al jefe de personal de la Casa Blanca defiende al creador de la serie asegurando que “Aaron está llenando la serie de inteligencia y esperanza y eso es mucho más radical que hacerlo de violencia y sexo” (De Jonge 2001). Como recoge Ezell, a la cabeza de las críticas ningún comentarista televisivo fue más categórico que Tom Schales, el redactor de la sección de televisión del *Washington Post*, que etiquetó el episodio “de pretencioso y piadosamente desmedido” y se quejó de que “en lugar de drama, Sorkin ofreció una lectura, un sermón, un seminario” (Schales 2001).

Sin embargo, el polémico primer episodio no impidió que la serie volviera a obtener por tercera vez consecutiva el premio Emmy a la mejor serie de televisión dramática y varios de los actores repitieran como ganadores a la mejor interpretación en los mismos galardones. Además,

empezar la serie. En este sentido, el creador sólo se limita a escribir los episodios más relevantes de cada temporada, generalmente el primero y el último.

“durante el otoño de 2001 se plantó en la séptima posición de los programas más vistos según Nielsen” (Beavers 2003: 175). La temporada de emitió entre el 3 de octubre de 2001 y el 22 de mayo de 2002.

Ficha técnica y artística. Temporada 3

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Alex Graves (7 episodios), Christopher Misiano (5), Thomas Schlamme (4), Vincent Misiano (2), Jeremy Kagan (1), Paris Barclay (1), Jon Hutman (1), y David Nutter (1). **Intérpretes:** Martin Sheen (Josiah “Jed” Bartlet), Rob Lowe (Sam Seaborn), John Spencer (Leo McGarry), Bradley Whitford (Josh Lyman), Allison Janney (C.J. Cregg), Richard Schiff (Toby Ziegler), Janel Moloney (Donna Moss), Dulé Hill (Charlie Young), Elizabeth Moss (Zoey Bartlet), Abigail Bartlet (Stockard Channing), Timothy Busfield (Danny Concannon), John Amos (Almirante Percy Fitzwallace), Tim Matheson (John Hoynes). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2001-2002. **Producción:** Aaron Sorkin, Thomas Schlamme, John Wells, Kevin Falls, Michael Hissrich, Llewellyn Wells, Lawrence O'Donnell, Jr. y Kristin Harms. **Guion:** Aaron Sorkin, Elie Attie, Gene Sperling, Nanda Chitre, Julia Dhal, Laura Glasser, Allison Abner, Kevin Falls, Paul Redford, Felicia Wilson y Dee Dee Mayers. **Música:** W.G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Thomas Del Ruth. **Dirección artística:** Kenneth Hardy. **Montaje:** Russell Denove, Janet Ashikaga, Lauren A. Schaffer, Susanne Malles, Argue O'Neal, Randy Jon Morgan y Rob Starnes. **Duración:** 42 min. cada capítulo **Género:** Drame.

Sinopsis. Temporada 3

Tras el anuncio de que padece una enfermedad terminal el fiscal general, Clem Rollins, organiza, como era de esperar, una investigación para averiguar si alguien del equipo de Bartlet ha mentido en algún momento de la legislatura o de la última campaña electoral que la precedió. Al mismo tiempo, el presidente pretende transmitir al pueblo norteamericano de manera oficial que se presenta a la reelección y para ello traslada a todo su equipo a la granja que sus padres tienen en Nueva Hampshire con la intención de realizar el comunicado desde allí.

Durante el curso de los interrogatorios realizados por Rollins al personal laboral de la Casa Blanca, la jefa de prensa, C.J. Cregg, observa que al presidente no le favorece que la investigación esté siendo conducida con tanta diligencia e imparcialidad por el fiscal. La razón principal es que la Casa Blanca está colaborando desinteresadamente con la fiscalía enviando más documentación de la que ha sido requerida y esta circunstancia sólo provoca el debilitamiento del presidente, pues la imagen que se transmite a la opinión pública es que se están produciendo pactos secretos que, paradójicamente, atenúan el impacto de la investigación. Por esta razón, Cregg requiere los servicios de Hayes para que acuda a las

cadena de televisión y transmita la idea de que Rollins, efectivamente, está actuando de forma imparcial y de que el presidente se niega acogerse al privilegio ejecutivo que le ofrece la Constitución. El objetivo de la secretaria de prensa de la Casa Blanca es movilizar a los republicanos para que adelanten una Comisión de Investigación que de momento no se deciden a emprender. De esta forma, la Casa Blanca deberá defenderse públicamente ante los ataques de los republicanos y llegará con más fuerza la noticia a los ciudadanos de que no se está ocultando nada. La Casa Blanca recuperará así su fortaleza.

Sin embargo, cuando McGarry es citado para declarar sobre las posibles mentiras que hayan podido producirse en la Casa Blanca alrededor de la enfermedad del presidente, surge una cuestión imprevista. La cuestión procede de uno de los congresistas republicanos que le pregunta acerca de una noche concreta durante la campaña de Bartlet por la presidencia. El resto de los miembros de la Comisión muestran su extrañeza por la indagación de su compañero y la abogada de McGarry pide un receso para conocer la respuesta a esa cuestión. El jefe de gabinete de la Administración Bartlet desvela entonces a su abogada el objetivo que persigue el congresista, que no es otro que desacreditarle en público volviendo a sacar a la luz su alcoholismo en una noche de campaña en la que se emborrachó y no pudo ejercer sus funciones. Ambos se resignan a los hechos y asumen el final de la carrera política de McGarry y, obviamente, las consecuencias que este suceso desatarán sobre el presidente.

Al mismo tiempo, en otra sala del edificio donde están aconteciendo las vistas se reúnen el presidente de la Comisión y el abogado de la mayoría en la Casa de los Representantes, que se encarga también de dirigir y supervisar los asuntos de gobierno, con Gibson, el congresista que ha realizado la pregunta, para solicitarle las explicaciones pertinentes acerca del motivo que le ha conducido a realizarla. Obviamente, todos son republicanos pero cuando el abogado se entera de la razón muestra su disconformidad y solicita al presidente de la Comisión que concluya la vista del día hasta después de las vacaciones navideñas. El objetivo que persigue la pregunta de Gibson le parece una forma mediocre de hacer política porque intenta desprestigiar a un oponente político con razones que no aparecen vinculadas al motivo de la investigación: hallar si alguien ha mentado en algún momento ocultando la enfermedad del presidente.

Tras la pausa navideña, Calley, el abogado republicano, se reúne con McGarry y su abogada para ofrecerle un acuerdo. El trato consiste en que

la Comisión de Investigación se suspende y no se retomará pasadas las vacaciones. De esta manera, el jefe de gabinete no se verá obligado a contestar a la incómoda pregunta. A cambio, el presidente debe someterse a la resolución de censura concurrente número 172 por la que Bartlet se subordina al dictamen del Congreso por haber mentido. Es decir, los congresistas de ambos partidos deben determinar en conciencia si el presidente mintió o no mientras ocultaba su grave enfermedad. De esta forma, Bartlet sería censurado como presidente y, al mismo tiempo, McGarry salvaría su puesto y su prestigio. En un principio, el reformado jefe de gabinete se niega a aceptar el trato propuesto y se muestra dispuesto a concluir su carrera política por el bien del presidente. Sin embargo, Bartlet decide asumir su responsabilidad en el caso asegurando ser el único responsable del secreto y, en consecuencia, asume la censura del Congreso.

La historia principal relacionada con los asuntos internacionales de la Casa Blanca está ligada, como se ha anticipado en el epígrafe, al terrorismo. En ella Abdul Shareef, secretario de Defensa de Kumar y, además, un terrorista potencial pretende atacar en suelo estadounidense. Cuando todas las pruebas reunidas de un atentado frustrado apunten hacia Shareef, Bartlet debe decidir si alentar una acción encubierta que acabe con su vida o no hacerlo. La decisión se complica porque Kumar es un aliado de Estados Unidos en Oriente Medio y porque la orden presidencial se va a ejecutar cuando Shareef regrese a Kumar tras la conclusión del encuentro que mantendrán Bartlet y el propio Shareef en la Casa Blanca. Ante esta situación, el presidente norteamericano pretende suspender el encuentro para evitar la presencia de un terrorista en el Despacho Oval. Sin embargo, asesorado por los consejeros del Estado Mayor acepta mantener la invitación de Shareef para cumplir con el plan previsto del mejor modo, aunque la situación lleve implícita muchas dosis de hipocresía.

9.5. La producción de la Cuarta Temporada

Después de participar en la escritura de todos los episodios que la serie había emitido durante las tres primeras temporadas, salvo en tres de ellos y de desarrollar, aproximadamente, entre cuatro y cinco tramas en cada uno de ellos, Sorkin estaba exhausto. La forma de trabajar que el propio creador de la serie se imponía a sí mismo terminó por volverse en su contra. “Muchos de los programas se escriben de esta forma — explica el guionista —. Yo escribo el primer capítulo; tú, el segundo; otro el tercero y otro guionista el cuarto y el siguiente capítulo vuelve a tocarme a mí. En *El ala oeste de la Casa Blanca* yo escribo cada episodio con la ayuda de un

equipo de gente muy brillante”⁴⁹. Sorkin comenta además que otra de las razones que le obligaron a abandonar la serie al final de la cuarta temporada consistió en que la compañía Warner Bros., que había obtenido beneficios de 100 millones de dólares por cada temporada, quiso hacer 110 millones y para lograrlo tenía que reducir los gastos de cada episodio por lo que la calidad de la serie se vería perjudicada. De esta forma, aunque Sorkin “no cita razones concretas en su decisión” entre las causas “se incluyen la presión de la escritura que se impone a sí mismo, el incremento de los problemas de presupuesto de la serie y la bajada de los ratings de audiencia durante la cuarta temporada” (Carter 2003).

Como asegura el propio Carter en su artículo también influyó el cambio que se produce en el año 2000 de la Administración Clinton a la Administración Bush, de un gobierno demócrata a uno conservador, porque provocó que la serie perdiera verosimilitud. Como asegura un ejecutivo que trabajó con Sorkin “ningún otro programa de televisión se vio más afectado por los cambios originados a partir del 11-S. Ha sido un desafío para Sorkin trabajar en contra del espíritu de los tiempos. Es un gran chico y tiene un extraordinario don, pero también es muy sensible. Del mismo modo, la caída de la audiencia le disgustó. Ha estado bajo un tremendo estrés” (Carter 2003).

Sorkin decidió que la cuarta temporada estuviera relacionada con las elecciones y como los espectadores sabían quién iba a ganar, tuvo que dramatizarla convenientemente para enganchar a la audiencia. Así, decidió que otra de las tramas largas a desarrollar fuera “el intelecto en el liderazgo americano: virtud o vicio” (Sorkin 2003: 226). Además, quiso que la campaña electoral se abriera con toques de comedia y aprovechó una historia que le contó Kris Engskov, al ayudante personal de Bill Clinton, a Dulé Hill, el actor que interpreta al ayudante personal de Bartlet en la serie. La anécdota tiene que ver con un día de campaña por uno de los estados rurales del país, donde parte del personal más allegado a Clinton perdió la comitiva presidencial cuando terminó el mitin y quedaron abandonados en el medio de la nada, por lo que tuvieron que regresar a Washington por sus propios medios, utilizando coches, trenes y aviones.

Frente al divertido arranque con el que Sorkin aspiraba captar más espectadores apareció la noticia sorpresa de que Rob Lowe, que interpreta a

⁴⁹ Declaraciones de Sorkin en la entrevista de televisión realizada por Charlie Rose en The Charlie Rose Show. <http://www.tv.com/shows/charlie-rose/charlie-rose-august-13-2003-1974105/>. Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

Sam Seaborn, el ayudante del director de comunicaciones de la Casa Blanca y uno de los cuatro consejeros más próximos al presidente, quería dejar la serie por diferencias económicas con los productores. Sorkin, intentó mediar en todo momento para renegociar el salario del actor más conocido de la plantilla junto a Martin Sheen, pero el intérprete abandonó la serie al final de la cuarta temporada. Esta situación supuso que Sorkin tuviera que improvisar, prácticamente al mismo tiempo que Lowe tomaba su decisión, una trama que desarrollara cómo el personaje causa baja entre el personal de la Casa Blanca. De este modo, ideó la forma en que Seaborn termina presentándose como representante al Congreso por California a partir de una situación casi surrealista. Cuando decide ceder su nombre desinteresadamente a la campaña electoral del aspirante demócrata al Congreso por este estado, fallecido en plena campaña, creyendo que dadas las circunstancias no tiene ninguna posibilidad de ganar.

La cuarta temporada de la serie volvió a obtener el premio Emmy a la mejor serie dramática por cuarta vez consecutiva desde su creación. Aunque esta vez los actores no recibieron ningún premio, a diferencia de lo que había pasado en las tres primeras temporadas. A partir de la quinta temporada, Sorkin ya no volvió a participar más en la serie, “la NBC y la Warner Brothers vinieron a mí y me dijeron que al inicio de la quinta temporada iban a cambiar la forma en que el programa se había hecho hasta este momento. Y tomé mi decisión. Realmente, no iba a ser capaz de realizar mi mejor trabajo bajo esas condiciones”⁵⁰. Casualidad o no, desde la quinta temporada y hasta la conclusión de la serie en su séptima temporada, *El ala oeste de la Casa Blanca* no volvió a obtener el premio Emmy a la mejor serie dramática, ni a recibir ningún otro galardón relacionado con la escritura de alguno de los capítulos. La cuarta temporada se emitió por la cadena NBC entre el 25 de septiembre de 2002 y el 14 de mayo de 2003.

Ficha técnica y artística. Temporada 4

Creador: Aaron Sorkin. **Director:** Christopher Misiano (7 episodios), Alex Graves (6), Thomas Schlamme (1), Vincent Misiano (2), John David Coles (2), Lesli Linka Glatter (2), Bill D’Elia (1), Jessica Yu (1) y Paris Barclay (1). **Intérpretes:** Martin Sheen (Josiah “Jed” Bartlet), Rob Lowe (Sam Seaborn), John Spencer (Leo McGarry), Bradley Whitford (Josh Lyman), Allison Janney (C.J. Cregg), Richard Schiff (Toby Ziegler), Janel Moloney (Donna Moss), Dulé

⁵⁰ Declaraciones de Sorkin en la entrevista de televisión realizada por Charlie Rose en The Charlie Rose Show. <http://www.tv.com/shows/charlie-rose/charlie-rose-august-13-2003-1974105/>. Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

Hill (Charlie Young), Elizabeth Moss (Zoey Bartlet), Abigail Bartlet (Stockard Channing), Timothy Busfield (Danny Concannon), John Amos (Almirante Percy Fitzwallace), Tim Matheson (John Hoynes). **País:** Estados Unidos. **Año:** 2002-2003. **Producción:** Aaron Sorkin, Thomas Schlamme, John Wells, Kevin Falls, Michael Hissrich, Llewellyn Wells, Lawrence O'Donnell, Jr. y Kristin Harms. **Guion:** Aaron Sorkin, Elie Attie, Deborah Cahn, Mark Goffman, William Sind, Michael Oates Palmer, David Gerken, David Handelman, Paula Yoo, Lauren Schmidt, Gene Sperling, Jon Robin Baitz, Kevin Falls, Paul Redford y Dee Dee Mayers. **Música:** W.G. Snuffy Walden. **Fotografía:** Thomas Del Ruth. **Dirección artística:** Kenneth Hardy. **Montaje:** Russell Denove y Janet Ashikaga. **Duración:** 42 min. cada capítulo **Género:** Drame.

Sinopsis. Temporada 4

La campaña electoral ha empezado y Bartlet aspira a un segundo mandato que le permita prolongar su gestión durante cuatro años más. Su principal rival es el gobernador republicano Robert Ritchie. Sin embargo, el comité de debates ha decidido que pueda participar en la campaña un tercer candidato como independiente, el senador Howard Stackhouse. Esta circunstancia supone un contratiempo para las aspiraciones de Bartlet en ser reelegido, pues Stackhouse tiene inclinaciones demócratas y su aparición en la campaña podría mermar la cantidad de votos favorables prevista por el equipo del actual presidente. La decisión de Stackhouse se debe a la falta de compromiso de Bartlet para aplicar una política que exige más compromiso social con el ciudadano medio.

De esta forma, a la vez que Bartlet tiene que lidiar con viajes y mítines electorales también se ve obligado a hacer frente al asunto del asesinato encubierto de Shareef con el que terminaba la temporada anterior. En este sentido, el gobierno de Kumar sospecha que su secretario de Defensa no ha sido víctima de un accidente de avión sino que ha sido asesinado por los israelíes. Para evitar cualquier conflicto entre árabes e israelíes, McGarry y el Almirante Fitzwallace urden un plan de desinformación que anuncia que Shareef está vivo en Libia porque ha desertado de su país al no compartir la política de su hermano, el sultán de la nación. Obviamente Bartlet, en contra de su voluntad, se ve obligado a ordenar que la estrategia planificada se lleve a cabo con el fin de ganar tiempo ante la escalada de la tensión entre ambos países de Oriente Medio. El conflicto explotará con el atentado cometido por terroristas árabes contra el avión del Ministro de Asuntos Exteriores de Israel.

En cuestiones de política interior, la Administración Bartlet prepara un plan fiscal que supone un beneficio para aquellos que poseen rentas bajas y medias. La razón de esta decisión procede de la conversación que

mantienen Ziegler y Lyman con un ciudadano que les expresa su desasosiego por lo difícil que es llevar a su hija a la universidad. De esta forma, el compromiso real y práctico con los ciudadanos del país se situará en el epicentro del mensaje propuesto para la reelección de Bartlet. Cuando Stackhouse conoce el nuevo compromiso de la Casa Blanca con las escuelas públicas y las nuevas ayudas para la universidad, que facilitarán el acceso de estudiantes de clase baja y media, decide retirarse del debate público y no presentarse como candidato a las elecciones.

Finalmente, Bartlet consigue la reelección pero el triunfo va a ir acompañado de una serie de complicaciones importantes en asuntos exteriores. Por un lado, Concannon, el principal periodista destinado por el *Washington Post* a la Casa Blanca, aparece de nuevo por la capital después de una larga estancia en África y le comenta a C.J. Cregg que está investigando los antecedentes del piloto del avión que, supuestamente, se estrelló cerca de las islas Bermudas con Shareef a bordo y no tiene pruebas de que haya recibido ningún curso de pilotaje. Las sospechas de Concannon apuntan a un posible complot para asesinarlo por parte de la Casa Blanca. Por otro lado, en la República de Kundú está teniendo lugar una masacre étnica perpetrada por el ejército, respaldado por el gobierno. El presidente de Kundú define el conflicto como una guerra civil pero la aparición de fosas comunes y la negativa del gobierno de Kundú a la petición de la Cruz Roja para entrar en el país hacen temer lo peor a Bartlet y a sus asesores militares. De este modo, los jefes del Estado Mayor organizan una estrategia para desplegar varias unidades militares por el país africano con el objetivo de frenar la violencia. Bartlet alega cuestiones humanitarias en la decisión que le obliga a intervenir y toma partido por los rebeldes que están siendo masacrados por su propio gobierno.

El nuevo mandato de Bartlet comienza con la baja de Seaborn, que debe volar hasta California para ocupar la candidatura que el aspirante demócrata ha dejado vacante tras fallecer inesperadamente durante la campaña. El triunfo inesperado en las elecciones ha ocasionado que Seaborn tenga que ocupar su puesto de forma repentina, a partir de una promesa realizada a la viuda del candidato antes de que este falleciera. La plaza que el ayudante de Ziegler deja vacante en la Casa Blanca será ocupada por Will Bailey, el responsable de la campaña del político californiano, cuyo idealismo, demostrado por la decisión de mantener la campaña y presentar a las elecciones al candidato fallecido, le otorgan un perfil muy afín al que busca Ziegler para reemplazar a Seaborn.

También supone un serio revés para Bartlet, la inesperada dimisión del vicepresidente Hoynes debido a un romance con una periodista de cotilleos, Helen Baldwin. En un alarde de presunción, Hoynes reveló a la periodista asuntos secretos relacionados con el gobierno que ésta va a publicar en un libro sobre su relación sentimental con el vicepresidente. Y, finalmente, Bartlet debe hacer frente como padre y como presidente al secuestro de su hija menor, Zoey, quien en la fiesta posterior a su graduación universitaria desaparece de la discoteca en la que estaba de celebración junto a su novio francés, Jean Paul. Este suceso obliga a Bartlet a acogerse a la vigesimoquinta enmienda, según la cual cede su poder ejecutivo temporalmente al miembro del Congreso más importante — el vicepresidente se encuentra inhabilitado — para que sus sentimientos paternos no interfieran en su labor presidencial. En esta ocasión, al estar vacante el puesto de vicepresidente, la persona que debe convertirse en presidente de la nación, según la Constitución, es el líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes. De este modo, la decisión de Bartlet cede la presidencia, durante el tiempo que se prolongue la crisis, al Speaker de la Cámara, Glenallen Walken, que pertenece al partido republicano, porque es el partido que domina la Cámara de los Representantes.

9.6. Breve descripción de los personajes principales de las cuatro temporadas

Una serie producida para la televisión pública de Estados Unidos debe ofrecer, aproximadamente, entre veintidós y veintitrés capítulos por temporada con el objetivo de ocupar la parrilla semanal de la programación regular de la cadena correspondiente. El periodo de emisión de la misma transcurre entre septiembre y mayo y deja fuera la temporada especial de verano. De este modo, es habitual que las series introduzcan un elevado número de personajes para ayudar a crear nuevas tramas y extender las ya existentes. En este sentido, como es obvio, *El ala oeste de la Casa Blanca* no es una excepción y por la cadena NBC, a través de la cual se emitió la serie, pasearon muchos personajes recurrentes. A continuación se va a realizar una breve descripción de las características humanas y profesionales de los personajes principales, considerando como tales aquellos que no sólo aparecen en cada uno de los capítulos de las cuatro primeras temporadas sino que, además, se intercambian el protagonismo de las cuatro o cinco tramas de cada episodio.

Los personajes principales —algunos de ellos ya han sido mencionados repetidamente en el epígrafe anterior— que integran los

guiones de las cuatro temporadas en las que su creador participó como guionista son: Josiah Bartlet, Leo McGarry, Josh Lyman, Toby Ziegler, Sam Seaborn, C.J. Cregg, Donna Moss y Charlie Young. En esta lista no figuran personajes relevantes que, incluso, llegan a ser determinantes en alguna de las tramas y se convierten en protagonistas de algunas de ellas. Sin embargo, esta circunstancia no hace que su presencia a lo largo de las temporadas deje de ser recurrente. Entre estos últimos, destacan por encima de los demás personajes secundarios: Abigail Bartlet, la señorita Landingham y Danny Concannon.

Abigail Bartlet es la primera dama y, si bien es cierto que cuando protagoniza alguna de las tramas su opinión resulta determinante sobre el presidente, su intermitencia impide que se le considere un personaje decisivo en la serie. Su nombre está deliberadamente inspirado en la mujer del segundo presidente de Estados Unidos, Abigail Adams, lo que supone un vínculo más a tener en cuenta en la relación que la serie establece con los Padres Fundadores, como se investigará en el capítulo siguiente. Además, se establece el paralelismo entre las dos mujeres a través del ferviente deseo común de luchar por los derechos civiles de la mujer. Cada una en su tiempo, como demuestran las numerosas e inteligentes cartas que Abigail Adams escribía a su marido, John Adams. En una de ellas le decía: “tú sabes muy bien que la educación de las mujeres ha sido descuidada y que está de moda ridiculizar el conocimiento de las mujeres” (VV.AA. 2007: 14). Abigail Bartlet, es médico de profesión y gracias a sus conocimientos el presidente puede tratarse en secreto de su esclerosis múltiple, circunstancia que acarreará a Abigail la suspensión de su licencia médica durante un año.

Danny Concannon, es el periodista de mayor prestigio de los que trabajan en la Casa Blanca. Por esta razón, es el único que tiene acceso a los pasillos del edificio presidencial. Se enamorará de la secretaria de prensa, C.J. Cregg, lo que supone un problema ético ante las interferencias entre los ámbitos profesional y personal.

La señorita Landingham, es la secretaria personal del presidente y se encarga de recordarle los asuntos que debe tratar cada día. Fue también la secretaria personal del padre del presidente, y su fallecimiento repentino en un accidente de coche sume a Bartlet en una gran confusión interna a partir de la cual llega a increpar a Dios, al final de la segunda temporada.

Zoey Bartlet, la hija mediana del presidente, y el vicepresidente John Hoynes son también personajes recurrentes que alcanzan protagonismo en

los episodios finales de la cuarta temporada. En el caso de Zoey, por el secuestro que sufre después de su graduación; en el caso de Hoynes, cuando el vicepresidente se ve obligado a dimitir después de que su amante decida revelar públicamente la relación sentimental que han mantenido y los secretos de estado que, movido por su jactancia, le ha contado.

Todos los personajes que transitan por la serie carecen de cualquier atisbo de maldad o intención siniestra. Por esto, los enfrentamientos y las crisis que se originan entre ellos ocurren cuando cada uno responde ante los otros según su particular forma de ver las cosas. Así es como Sorkin genera el conflicto dramático, como se anunció en el capítulo séptimo, generando intenciones y oponiendo obstáculos, en su sencilla forma de entender el drama. Así lo explica el mismo Sorkin en una entrevista:

“[Entre los personajes] no hay buenos y malos. Son personas muy instruidas capaces de razonar ambas caras de una moneda y es ese proceso lo que yo disfruto dramatizando. Ellos son limpiamente heroicos. Eso es inusual en la cultura americana popular. Cualquiera de nuestros líderes y gente del gobierno son retratados como memos o, de alguna manera, como maquiavélicos. Los personajes en esta serie no lo son. Ellos son imperfectos porque uno necesita personajes en el drama que tengan defectos. Pero ellos, todos ellos, han aparcado probablemente vidas más lucrativas para trabajar en el servicio público. No están entregados a este presidente concreto, sino a hacer el bien más que hacerlo bien. La serie es un canto al servicio público. Celebra nuestras instituciones. Celebra a menudo la educación. Estos personajes están muy bien educados y mientras algunas veces en broma parecen superiores o *snoobs*, hay en todos ellos un amor por aprender y apreciar la educación” (Smith 2000).

En este sentido, el presidente de la NBC, Garth Ancier, defiende el inquebrantable optimismo e idealismo de la serie corroborando las intenciones del creador de la misma, “los personajes del programa tienen objetivos honestos e intentan dar lo mejor de sí mismos. Y eso es lo que nosotros queremos creer que nuestros representantes están haciendo” (Weinraub 1999).

Para la enumeración y descripción de los personajes habituales en las cuatro temporadas (89 episodios) que sigue a continuación se ha adoptado el criterio de jerarquía según su puesto en la Casa Blanca.

9.6.1. Josiah Bartlet

Sin duda alguna, el presidente de Estados Unidos es el personaje central de la serie, el eje en torno al cual pivotan todos los demás. Bartlet es descendiente directo de uno de los firmantes de la Declaración de

Independencia, su homónimo Josiah Bartlet, personaje histórico real que fue el segundo gobernador que dejó su rúbrica en el documento. Además, el Bartlet de la ficción también ha sido gobernador de Nueva Hampshire, como su gran gran tatarabuelo en la realidad. Ambos Bartlets poseen, además, un profundo conocimiento en lenguas clásicas.

Bartlet nunca mantuvo una buena relación con su padre debido al grado de exigencia y a la presión constante con que la figura paterna ejerció la educación intelectual sobre el vástago. Esta circunstancia adquirirá especial relevancia y protagonismo en dos capítulos concretos: “Dos catedrales” (“Two Cathedrals”, 2.22) y “Los dos Bartlets” (“The Two Bartlets”, 3.13). El presidente de Estados Unidos tiene cerca de sesenta años y está casado con Abigail Bartlet. El matrimonio ha alumbrado tres hijas: Annie, que está casada y ha dado a sus padres la primera nieta; Zoey, cuyo periplo universitario en la Universidad de Georgetown se extenderá durante las cuatro primeras temporadas de la serie; y Ellie, que tiene todavía doce años. Bartlet fue a la Universidad de Notre Dame, donde se doctoró en Ciencias Económicas, y ha sido galardonado en el pasado con el premio Nobel en esta disciplina. Más tarde, se introdujo en política y consiguió convertirse en gobernador de Nueva Hampshire durante dos legislaturas antes de presentarse a congresista por el mismo estado, cargo que desempeñó durante tres periodos seguidos. Profesa la religión católica y, además de practicarla e intentar vivir de acuerdo con su fe, tiene un profundo conocimiento de la Biblia y de casi todos sus pasajes, resultado no solo de su coherencia vital sino de su interés por los libros antiguos. También le interesan mucho la literatura y todo lo vinculado a las artes. En resumidas cuentas, Bartlet es muy sensible a cuanto esté relacionado con el descubrimiento de la belleza y el saber. Muestra curiosidad por aquello que presenta una relación con el conocimiento humano y divino. Como consecuencia de la educación que ha recibido, es una persona culta e inteligente.

Bartlet padece una esclerosis múltiple diagnosticada en su época de gobernador de Nueva Hampshire. Desde entonces, los síntomas sólo se han manifestado en contadas ocasiones, y siempre de manera disimulada por otra enfermedad o alteración física. Le gusta el baloncesto y jugar al ajedrez, deporte que practica a menudo con alguno de sus asesores. Su personalidad adolece muchas veces de un sentido del humor bastante irónico que, en ocasiones, causa perplejidad entre los miembros de su Administración. Una de sus aficiones favoritas consiste en ilustrar a su personal con sus conocimientos acerca de asuntos relacionados con la sociedad, la historia, la naturaleza, la comida, la literatura... Estos

sermones no suelen ser muy bien acogidos por los destinatarios y dan lugar a circunstancias cómicas.

Mientras ejercía su labor como congresista por Nueva Hampshire en la Cámara de los Representantes, Leo McGarry le propuso convertirse en el candidato demócrata a las siguientes elecciones presidenciales. Durante la campaña hizo gala de un compromiso serio y manifiesto a favor de la justicia social. De esta forma, fue desarrollando un programa idealista y coherente con su forma de ver el mundo, que tiene al ser humano en el centro de todas sus decisiones. Esta clave de su ideario, expuesta en un encuentro con veteranos de guerra en los inicios de su carrera presidencial, refrendada con las decisiones que tomó como congresista, provocaron que Josh Lyman, Sam Seaborn y C.J. Cregg, el núcleo duro de su gabinete presidencial, se sumaran desde ese instante a la campaña electoral para alcanzar la presidencia de la nación. Cuando se convierte en presidente, el idealismo inicial es sustituido por cierto pragmatismo en sus grandes decisiones que aunque no dificulta la relación con sus asesores, a veces la complica y la tensa.

9.6.2. Leo McGarry

Como Bartlet, la edad de McGarry está cercana a los sesenta años. Es el jefe de gabinete del presidente, a quien conoce desde hace treinta y dos años. Es decir, su mano derecha y el principal responsable de haber convertido al que fue gobernador y representante de Nueva Hampshire en presidente. Antes de tomar la decisión de ayudar a su país a ser gobernado por alguien decente y honrado, McGarry, combatió en la guerra de Vietnam como piloto. Más tarde, hizo carrera como político y alcanzó su mayor logro cuando fue nombrado secretario de trabajo. En 1997 contacta con Bartlet con la intención de materializar el idealismo en la más alta cumbre del poder. Casado y con una hija, Mallory — que mantuvo un breve noviazgo con el ayudante del director de comunicaciones Sam Seaborn —, McGarry se divorcia cuando ha transcurrido un año y medio desde que Bartlet llegó a la presidencia. Es el momento en que su mujer le confiesa que no puede seguir conviviendo con sus reiteradas ausencias del hogar, fruto de la exigencia de su trabajo. McGarry le asegura en uno de los primeros capítulos de la temporada inicial, “A falta de cinco votos” (“Five Votes Down”, 1.4) que en esos momentos “lo que está haciendo es más importante que su matrimonio”.

Hace veinte años se sometió a un programa de desintoxicación de su alcoholismo y de su adicción al valium, pero en algunas ocasiones su pasado regresa dramáticamente a la actualidad y se convierte en el principal motivo por el que la presidencia de Bartlet puede correr peligro. Sin embargo, McGarry, siempre ha contado con el inestimable apoyo de su amigo en los momentos de máxima dificultad. Es el principal responsable de gestionar los asuntos más importantes del día y de repartirlos entre los responsables de área de la Casa Blanca. También filtra la información que el presidente debe conocer y el momento en el cual se le debe comunicar porque es quien mejor conoce las tareas que Bartlet lleva a cabo cada día. Por esta razón, “McGarry es el segundo hombre más poderoso en el país” (VV.AA. 2002: 303). Como jefe de gabinete es una persona práctica, el más pragmático de toda la Administración Bartlet, a pesar de tratarse del principal ideólogo de conducir el idealismo hasta la Casa Blanca. Así se demuestra cuando, durante la campaña electoral de Bartlet, despidió a una parte del personal asesor porque tomaba decisiones demasiado pragmáticas, es decir, decisiones que no perdían de vista el rédito electoral de cada una de ellas. De hecho, la única persona que mantiene como ayudante de campaña de Bartlet tras el discurso en el hogar de los veteranos de Nashua (Nueva Hampshire) es a Toby Ziegler. De esta forma, se anticipa que las decisiones de MacGarry van encaminadas a salvaguardar el idealismo por el que ha apostado. Así sucederá también durante la presidencia.

La firmeza de sus decisiones y la seguridad con la que maneja los asuntos que trata le convierten en alguien serio y de carácter seco y cortante. Utiliza un lenguaje directo nada discursivo, muy distinto a la retórica presidencial y, además, es el único de todo el personal de la Casa Blanca con el que Bartlet puede desahogarse comentándole sus mayores preocupaciones. En definitiva, es su mejor amigo y confidente.

9.6.3. Josh Lyman

Su apellido coincide con el del presidente Jordan Lyman de *Siete días de mayo*, presidente de ficción estudiado en el capítulo sexto. Se trata, sin duda, del personaje más vitalista, el que más energía desprende de todo el personal principal de la Casa Blanca. Este incansable espíritu deportivo se une a una inteligencia que es también la más brillante de toda la Casa Blanca. Por esta razón, su capacidad de trabajo no conoce límites. Desempeña las tareas de jefe de personal y su trabajo responde directamente ante el jefe de gabinete. Se graduó en Derecho en las prestigiosas universidades de Harvard y Yale y recibió una beca Fullbright

para realizar sus estudios. Sin embargo, sus cualidades intelectuales y su constante dedicación al estudio de las leyes han minado su capacidad para establecer relaciones sociales y, por lo tanto, para mantener una relación sentimental regular. De hecho, no sabe captar ninguna de las señales que su ayudante Donna Moss le muestra para hacer notar su interés por él. Donna le aconseja erróneamente sobre la predisposición de otras mujeres a relacionarse con él cuando Lyman muestra algún interés por ellas. Entre este reducido grupo de personajes femeninos destacan la encuestadora política Joey Lucas y la asesora política Amy Gardner.

La torpeza social de Lyman también puede tener su origen en un trauma que le persigue desde su infancia, cuando la vivienda de sus padres se incendió una noche en la que ellos no estaban. Su hermana mayor se había quedado como responsable de su cuidado y mientras las llamas acababan con la vida de ella, él corría fuera de la casa para salvar la suya. No haber hecho nada para evitar su muerte provoca que todavía arrastre sentimientos de culpabilidad y que, en algún momento de debilidad psicológica, se manifiesten con fuerza. Por ejemplo, cuando tiene que recibir atención psicológica por estrés postraumático después de la grave herida sufrida en el atentado contra la comitiva presidencial (último capítulo de la primera temporada).

Mientras participaba en la campaña electoral del senador John Hoynes, que se convertirá en vicepresidente de Estados Unidos, tuvo una agria disputa con él durante la campaña a propósito del tratamiento que se iba a dar a los fondos de la Seguridad Social si llegaba a ser presidente. Hoynes no consideró el asunto como prioritario, originando así una circunstancia que desagradó Lyman. Al mismo tiempo, coincidió que McGarry, un antiguo amigo de su padre, contactó con él para proponerle trabajar en la campaña de Bartlet, todavía un congresista desconocido pero con muy buenas ideas de carácter social. Lyman acudirá con reticencia al encuentro entre Bartlet y los veteranos en Nashua y quedará prendado del discurso del candidato. De esta forma, se incorporará a la campaña electoral del principal rival de Hoynes en las primarias del Partido Demócrata.

Su rudo comportamiento social va ligada a cierta ingenuidad en el trato con las personas, cuando se dirige a ellas en asuntos que no están relacionados con el trabajo. Esta circunstancia le convierte en objetivo de muchas bromas por parte del personal de la Casa Blanca que sobrelleva con entereza y dignidad. A la vez, las cariñosas burlas de las que es objeto no impiden que sea honrado, leal y comprometido con el personal de la Casa

Blanca que cumple con su trabajo. Además, no tiene reparos en expresar lo que piensa sobre cualquier asunto para el que se requiera su opinión, aunque su respuesta le genere problemas o antipatías por parte de otros sectores. Por lo tanto, carece de sensibilidad diplomática y siempre trata los asuntos directamente. A veces fracasa y a veces triunfa, pero siempre tiene como objetivo materializar y convertir en realidad el idealismo por el que se sumó al equipo de Bartlet. Además, demuestra que tiene una gran capacidad de trabajo para afrontar varios asuntos a la vez.

9.6.4. Toby Ziegler

En la apariencia externa de Ziegler, cuya edad ronda los cuarenta y cinco años, destaca un gesto de perpetuo mal humor y mirada agria que contrasta con sus verdaderos sentimientos hacia lo que debe ser el servicio público. Ziegler es, sin embargo, el miembro de la Casa Blanca más idealista porque su fe en el sistema no conoce límites y ello le convierte, además, en el más purista y estricto cumplidor de la ley. Esta circunstancia provoca numerosos encontronazos con los otros miembros del personal más cercano al presidente y en ocasiones, incluso, con el presidente mismo. De esta forma, se convierte en la voz de alarma que avisa cuando las decisiones políticas del presidente se desvían del camino del idealismo. Es decir, recuerda lo que debería hacerse aunque obtenga como respuesta una falta de apoyo político. Ejerce el puesto de director de comunicaciones de la Casa Blanca y esta labor le convierte en el jefe directo de Sam Seaborn, el director adjunto, y de C.J. Cregg, la secretaria de prensa. En este sentido, se trata del máximo responsable que decide el tono y el tipo de los mensajes que salen de la Casa Blanca. Al mismo tiempo, autoriza el contenido de los discursos pronunciados por el presidente, cuya redacción realiza en Seaborn.

Tuvo una infancia difícil porque su padre fue un sicario de la mafia judía de Nueva York en los años 50, circunstancia de la que siempre ha renegado hasta el punto de levantar un muro en la relación paterno-filial. La amargura de su niñez ha condicionado su habitual mal carácter y los constantes cambios de humor que experimenta su personalidad. Su actitud lacónica, que manifiesta en bastantes ocasiones, contrasta con el cargo que ocupa. En su vida personal está divorciado de la congresista demócrata Andrea Wyatt pero todavía conserva el anillo de boda en su dedo. De hecho, en la cuarta temporada la pareja experimenta un acercamiento cuando van a ser padres de gemelos, y él propone a Andy volver a casarse en el episodio “Entrega de diplomas” (“Commencement”, 4.22).

Siempre ha desempeñado el cargo de estrategia político y es el miembro más antiguo que forma parte del equipo de Bartlet. Su idealismo inquebrantable le ha llevado a ser pesimista respecto a los procesos electorales en los que ha participado y a esperar siempre con prudencia el resultado final de cualquier votación, ya sean unos comicios electorales o la votación de una ley en el Congreso. Quizás también porque la mentalidad idealista que lo define ha experimentado muchos varapalos en su vida política y, por lo tanto, ha terminado adquiriendo la pose de perpetuo mal humor y tipo desabrido. Sin embargo, a pesar de las circunstancias adversas, siempre se ha mantenido fiel a sí mismo. Debido a la fe que demuestra en que cualquier reto es posible, McGarry le mantiene en el equipo después de despedir a los otros cuatro asesores tras el discurso de Bartlet en el hogar del veterano de Nashua y se convierte, dentro del equipo de Bartlet, en el verdadero termómetro de la reacción que va a experimentar el ciudadano ante cualquier decisión que se toma en la Casa Blanca. Así, lo demuestra el hecho de que Bartlet y McGarry son conscientes de que la reacción de Ziegler tras conocer el ocultamiento de la enfermedad del presidente va a ser un anticipo del de la sociedad estadounidense.

9.6.5. Sam Seaborn

Brillante abogado en una de las más importantes firmas de Nueva York, Gage Whitney Page, tarea que le ha abierto la posibilidad de convertirse en socio del prestigioso bufete. Sin embargo, su honestidad repercute en la credibilidad de la firma respecto a un acaudalado cliente que pretende invertir en petroleros antiguos, baratos pero con muchas posibilidades de verter combustible al mar. La firma neoyorkina está redactando el contrato de compra cuando Seaborn realiza comentarios delante del cliente que ponen en entredicho la viabilidad de la compra y el peligro medioambiental que podría generar el uso de esos barcos. De edad similar a la de Lyman, aproximadamente treinta y cinco años, a quien le une una amistad desde hace tiempo, fue precisamente el futuro jefe de personal de la Casa Blanca quien contactó con él para ofrecerle la posibilidad de ir a Nashua a escuchar el discurso de Bartlet. Aunque Seaborn no puede acudir porque su bufete se encuentra en el punto culminante de las negociaciones de la compra de los petroleros, delegará su decisión en la opinión que le merezca a Lyman el encuentro con Bartlet.

Se graduó en Derecho en las universidades de Princeton y Duke, y se ha ganado fama entre la clase política de extraordinario escritor de

discursos. Además, al igual que le sucede a Lyman, su brillantez intelectual y se dedicación al estudio parecen haber mermado su capacidad para las relaciones sociales y muestra cierta ineptitud cuando se trata de entablar conversaciones triviales con los demás. Esta ingenuidad se manifiesta especialmente cuando Seaborn intenta concertar una cita con alguna mujer, como Laurie — la chica que conoce en el capítulo piloto y que resulta ser una prostituta de la que termina enamorándose —, o Mallory, la hija de McGarry, con la que establece una breve relación sentimental. A su espíritu cándido se suma su condición leal y su disposición amable y proactiva. Sin embargo, cuando se trata de trabajar es capaz de elaborar sólidos discursos que ofrecen diferentes y rigurosos puntos de vista en torno a una ley, lo que le convierten en un buen activo para debatir.

9.6.6. C.J. Cregg

Claudia Jean Cregg, trabajaba como publicista en Hollywood cuando fue reclamada por Ziegler para incorporarse a la campaña electoral de Bartlet. Su sentido del deber y de la honradez impiden que ejerza una labor rentable en la agencia de publicidad para la que trabaja. Su dedicación diaria tiene como objetivo que las películas que su empresa representa se posicionen de una forma favorable en la mente de los votantes para que tengan la posibilidad de obtener algún premio. Obviamente, esta circunstancia incluye a las malas películas o, al menos, las que ella considera que no reúnen las condiciones suficientes para entrar en la carrera de los premios. Su desprecio de la mentira provoca que no oculte sus sentimientos delante de nadie y causan enormes contratiempos a la agencia que terminará rescindiéndola el contrato. Este compromiso con la verdad es la cualidad que conoce muy bien su viejo amigo Toby Ziegler, cuando viaja hasta Beverly Hills para ofrecerle el puesto de secretaria de prensa del candidato demócrata Josiah Bartlet. A pesar de la gran diferencia de salario, ella acepta el puesto.

Entre sus cualidades destaca la rapidez mental de la que hace gala para salir airoso en las ruedas de prensa, cuando los periodistas de la Casa Blanca intentan enredarla para que hable más de lo que tiene permitido por el director de comunicaciones en asuntos de seguridad nacional o sobre las reuniones que se están manteniendo en torno a alguna propuesta de ley. En este sentido demuestra una gran sagacidad que tiene como contrapartida la falta de confianza que tiene en ella el resto del gabinete de Bartlet para contarle los asuntos de máxima gravedad que están aconteciendo. La decisión de dejarla a un lado en este tipo de asuntos genera situaciones de

cierta tensión con la prensa que ella elude muy bien cuando los periodistas pretenden obtener respuestas de esos asuntos que, de alguna manera, conocen antes que ella. De esta forma, Cregg se ha quejado varias veces a McGarry por este tipo de trato desconfiado que le conceden. Sin embargo, en el fondo el jefe de gabinete aspira a protegerla de esta forma porque se ampara en la presión que ejercen muchas veces los periodistas sobre ella para conseguir información clasificada de alto secreto.

Mantiene una relación que traspasa a veces lo meramente profesional con el periodista Danny Concannon, pero en la que ella experimenta la inseguridad respecto a la verdadera naturaleza de sus sentimientos porque se enfrentan a la ética del trabajo de ambos. También, le cuesta exteriorizar sus sensaciones al guardaespaldas, Simon Donovan, cuando se enamora de él, quien la protege de una serie de amenazas de muerte provocadas por un comentario despectivo de Cregg hacia los musulmanes. Por esta razón, al igual que sus compañeros masculinos, Lyman y Seaborn, tampoco experimenta fluidez cuando se trata de establecer relaciones sociales.

9.6.7. Donna Moss

Donnatella Moss es la secretaria personal de Lyman, para quien se ofreció a trabajar durante la campaña presidencial de Bartlet. Previamente, había abandonado sus estudios en la universidad de Wisconsin para olvidar un desengaño amoroso. Según argumenta, en el capítulo “A la sombra de dos tiradores: Parte II” (“In the Shadow of Two Gunmen: Part II”, 2.2), ha iniciado cuatro carreras universitarias aunque no ha conseguido concluir ninguna. Sin embargo, esta circunstancia no será un problema para que Lyman termine convirtiéndola en su secretaria. Su ausencia de educación intelectual lo suple con un aplastante sentido común que se complementa a la perfección con la carencia que Lyman experimenta en este sentido. Así, demuestra que está mucho más dotada para las relaciones sociales que casi todos los miembros principales del gabinete de Bartlet. Y, donde deja de funcionar el debate cultivado sobre política, ella impone un sentido práctico de la vida para llevar a cabo cualquier iniciativa.

Su juventud e inexperiencia a veces es fruto de bromas entre los empleados de mayor nivel que ella, pero siempre sabe como devolverles la humillación sufrida con elegancia y pulcritud. Además, mantiene cierto flirteo con Lyman pero ante la incapacidad de su jefe para detectar los signos femeninos que trascienden la relación profesional, en algunas ocasiones, se cita con otros individuos con el fin de despertar los celos en

Lyman. Como empleada es muy eficaz y, en muchas ocasiones, se anticipa a las necesidades del jefe de personal lo que la convierte en imprescindible entre el personal de la Casa Blanca. En la tercera temporada inicia una relación con el abogado republicano, Cliff Calley, que terminará cuando éste encabece la comisión de investigación para discernir si el presidente cometió delito al ocultar su enfermedad.

9.6.8. Charlie Young

A sus 21 años, es el miembro más joven de todos cuantos componen el personal de la Administración Bartlet. Charlie Young es un joven de raza negra que acudió a la Casa Blanca para conseguir un trabajo de mensajero pero la persona que lo entrevistó, Deborah Fiderer, recomienda a Lyman que converse con él a fin de proponerle para otro tipo de puesto más importante, debido a sus cualidades humanas. De esta forma, es recomendado por Lyman para que realice la función de asistente personal del presidente. Así, se convierte en la única persona del mundo, junto con Leo McGarry, que tiene acceso directo al presidente sin tener que esperar para obtener el permiso de éste. Durante la primera temporada inicia una relación sentimental con la hija mediana del presidente Bartlet, Zoey, que provocará el atentado que sufre la comitiva presidencial en el último episodio por parte de un grupo racista. La ruptura que experimenta la pareja en la siguiente temporada no impedirá que Young continúe enamorado de Zoey e intente recuperarla.

Cinco meses antes de formar parte del personal de la Casa Blanca su madre, una oficial de policía, murió durante un tiroteo en el ejercicio de su deber. Este hecho ha propiciado que Young abandone sus estudios universitarios para ocuparse de su hermana pequeña. Enormemente educado y excelente cumplidor de sus tareas, cuando la secretaria de Bartlet, la señorita Landingham, fallezca en el accidente de tráfico, propondrá como nueva secretaria a la excéntrica señora Fiderer, como devolución a la recomendación que ella dio sobre él, en su momento, y que le abrió las puertas de la Casa Blanca cuando acudió a la entrevista de trabajo que ofertaba la tarea de mensajero.

9.7. Conclusiones

La coherencia por la que discurre el trabajo de Sorkin como guionista tiene su extensión, como es obvio, en *El ala oeste de la Casa Blanca*. Tal y

como se ha podido apreciar su trabajo para este programa es una prolongación de las aspiraciones formales y de fondo que el guionista y creador de la serie ha ido desarrollando a lo largo de su carrera artística y que, además, ha tenido también su continuación después de su salida de la serie en los siguientes proyectos, como se pudo ver en los capítulos séptimo y octavo. Esta circunstancia que enarbola el idealismo político se aprecia en la construcción de las historias principales en torno a las cuales gira cada temporada y en la creación de los personajes que protagonizan cada uno de los episodios de la serie.

Además, se puede observar que en la denominación de algunos de los personajes, entre los que destacan el presidente y la primera dama, según se ha podido comprobar también, existen referencias inequívocas a los Padres Fundadores y, por lo tanto, al espíritu idealista norteamericano que se extiende desde la fundación del país hasta la actualidad. Un tiempo que sembró en el alma estadounidense la posibilidad de alcanzar la sociedad ideal, a través del denominado *sueño americano*, y la incansable búsqueda para conseguirla, tal y como se adelantó en el capítulo primero de este trabajo.

Sorkin, lo ilustra en un capítulo de la primera temporada “Seis reuniones antes de almorzar” (“Six Meetings Before Lunch”, 1.18) donde Lyman mantiene una acalorada discusión con un senador de raza negra que ha prestado su nombre a un libro que reclama una indemnización astronómica para todos los individuos de la etnia negra por las daños y perjuicios cometidos contra ellos desde la época de la esclavitud. Lyman, como es obvio, no puede dar crédito a tal petición pero las verdaderas intenciones del senador se inspiran en el continuo debate que debe producirse, según él, en torno a cualquier tema para seguir aspirando a ser un país mejor y más justo. Así, lo demuestra al final de la reunión cuando le sugiere a Lyman que saque un billete de su bolsillo para hacerle ver que la pirámide que se encuentra en el centro del billete está inacabada como símbolo de que el país todavía está por construir y que la búsqueda de los valores de justicia e igualdad nunca deben ceder ante la rutina y la costumbre. En definitiva, la búsqueda por alcanzar la sociedad ideal siempre debe estar en marcha porque en el momento en que se detenga se perderán los ideales que llevaron a la fundación de Estados Unidos.

Por esta razón, resulta que “el más claro veredicto de la crítica es que este programa que se emite los miércoles por la noche y que ofrece escenas de frenética intriga en el Despacho Oval, presenta de lejos una visión más edificante del alma política norteamericana que cualquier cosa que haya

planeado el *Grand Guignol* de nuestros escándalos, descréditos y votaciones del gobierno nacional” (Lehmann 2003: 214). De esta forma, se puede apreciar la intención de Sorkin de establecer un vínculo directo entre su ficción y la realidad histórica con la que los Padres Fundadores emprendieron la construcción de un nuevo país tras la Guerra de la Independencia.

El año en que la serie inició su emisión, 1999, coincide con la segunda legislatura de Clinton, un momento de la historia reciente de Estados Unidos, como se pudo comprobar en el capítulo sexto, donde diversos hechos llevaron a considerar aquellos años como una fase esquizofrénica que tuvo se extensión en películas que cuestionaban la pureza de la presidencia. Las circunstancias no mejoraron en los años posteriores representados por la elección de Bush como presidente cuyos años de presidencia fueron denominados como una fase apocalíptica. *El ala oeste de la Casa Blanca* se mueve, mientras duró la participación de Sorkin en la serie, entre estas dos fases y provoca que el idealismo del que hace gala y el reconocimiento que lleva a cabo de la clase política naveguen a contracorriente de las circunstancias dadas. Convirtiéndose, de este modo, en un intento televisivo por recuperar la fe de los estadounidenses en sus gobernantes y en aquellos que les asesoran, “*El ala oeste de la Casa Blanca*, semana tras semana, restaura la creencia pública en las instituciones de nuestro gobierno para apuntalar los bastiones del patriotismo norteamericano y suministra una visión de liberalismo ejecutivo -...- que no existe en ninguna parte de nuestra reciente historia” (Lehmann 2003: 215).

10.

La sociedad ideal y su construcción dramática. Las decisiones políticas en *El ala oeste de la Casa Blanca*

Como se ha visto, los personajes que aparecen en la serie creada por Sorkin no pertenecen a una sociedad ideal cuya pureza deben salvaguardar de la amenaza de fuerzas externas que intentan contaminarla para destruirla, tal y como sucede en los cuentos de hadas y en la mayor parte de las películas de acción. En este tipo de relatos el héroe siempre se interpone en los planes de destrucción del malvado para mantener el orden y la paz en una sociedad que está sufriendo un ataque a su sistema de valores que, además, se suponen mejores que los que el antagonista intenta establecer por la fuerza. Sin embargo, este tipo de historias suelen ocultar los problemas internos que la sociedad puede poseer sin tan siquiera hacer mención a los mismos durante la narración. Esta circunstancia permite dos lecturas: por un lado, la presunción de que el orden y la convivencia de la sociedad no presenta ningún síntoma de desgaste y, por otro lado, que el ataque externo es un mal mucho mayor que cualquier problema interno que pueda padecer dicha sociedad. De esta forma, la historia siempre concluye con la derrota de la amenaza y el regreso a la normalidad en la que vivían los habitantes de la sociedad antes de sufrir el peligro.

Bien es cierto, que con el paso del tiempo el significado que está vinculado al ataque del intruso contra la sociedad profundiza, cada vez más, en la pérdida de valores morales de dicha sociedad. Así empieza a suceder en los relatos del siglo XIX, donde el antagonista llega “a una comunidad plácida pero con contradicciones que se enfrenta, en su perfecta organización burguesa, al intruso extranjero que provoca una cadena de

destrucciones que llevan a la comunidad a una crisis, pero también a una cohesión posterior que cristaliza en un determinado heroísmo” (Balló y Pérez 1997: 75). De esta forma, los autores empiezan a conceder el protagonismo a las crisis sociales que se producen en el ordenamiento de la convivencia entre los ciudadanos y establecen una relación directa entre la aparición de la amenaza y los problemas que incumben a la organización de la sociedad en cuestión. No obstante, suelen referirse a tales situaciones en un sentido general. Es decir, sin profundizar en ninguna circunstancia particular como la causante del deterioro moral que ha experimentado la ciudad.

A pesar de que Sorkin se acerca a este tipo de historias a las que acaba de hacerse referencia cuando afirma que con *El ala oeste de la Casa Blanca* busca emular la larga tradición que existe de historias acerca de reinos y palacios, tal y como se comentó en la introducción del capítulo anterior, existe una diferencia notable entre los argumentos que Sorkin desarrolla y aquellos en los que se inspira. La razón principal consiste en que los personajes protagonistas del drama político ambientado en la Casa Blanca, se han puesto como objetivo mejorar las cuestiones de la sociedad que permiten aspirar a un mejor orden y convivencia internas. Aunque, en algún momento, también deban defenderla de amenazas externas. Así:

“*El ala oeste de la Casa Blanca* presenta una glorificación y una excesiva noble versión de la vida y el trabajo del personal de la Casa Blanca y especialmente del presidente. Pero al destacar las cualidades humanas y el duro trabajo del equipo se proporciona un importante correctivo a aquellos que sólo ven a los políticos de Washington como interesados, únicamente, en poder y ascenso” (Levine 2003: 48)

De esta forma, queda constancia de que la sociedad en la que ambienta Sorkin su narración no es perfecta porque padece, en la misma medida, tanto problemas de organización social como crisis morales sin que para la ocasión haya experimentado la amenaza de algún intruso exterior.

La razón tiene que ver con que la premisa de *El ala oeste de la Casa Blanca* no parte de una situación ideal que sus protagonistas intentan mantener para salvar la sociedad, sino de unos personajes que a pesar de sus imperfecciones se han propuesto como objetivo alcanzar una sociedad ideal. Es así como se manifiesta el espíritu idealista de la serie: a partir de las hazañas de unos protagonistas conscientes de que en el mundo en el que viven nunca terminará la lucha por conseguir la perfección. El empeño del equipo que forma parte de la Administración Bartlet es, por lo tanto,

idealista pero Sorkin no cae en el arquetipo de los cuentos de hadas con los que encuentra semejanzas, sino que dota a la cruzada idealista de sus personajes de muchas dosis de realidad que ayudan a potenciar la complejidad dramática de las tramas. Como afirma Beavers, “una gran fortaleza de la serie es su habilidad para poner rostro humano en los interesantes debates políticos, demostrando que la política puede ser accesible y disfrutable” (Beavers 2003: 175-176), de modo que, en este ámbito, la construcción dramática sólo puede ser alcanzable a partir “de una escritura ingeniosa y de una inteligente dramatización de la política” (Beavers 2003: 175).

Continúa aseverando Beavers sobre la serie creada por Sorkin que “como buen drama televisivo, el programa juega deliberadamente con las emociones de los espectadores a través de técnicas tan sofisticadas como el uso de las cámaras, la edición y la música” (Beavers 2003:176) y así es como, sin duda alguna, se ayuda a destacar el idealismo en las acciones de los personajes, ya conduzcan éstas a un triunfo o a un fracaso. En cualquier caso, habría que destacar que el idealismo siempre queda compensado y la mayor parte de las veces anunciado por el afilado, inteligente y rápido diálogo que Sorkin utiliza para introducir el conflicto dramático procedente de la realidad en la que se desenvuelven los protagonistas. De esta manera, la serie capta la atención del público tanto a nivel emocional como intelectual.

En este capítulo se va indagar en el idealismo de la serie y su potenciación a partir de elementos reales: es decir, desde las circunstancias propias de la realidad que componen el entorno de los personajes. De esta manera, se va a explorar la relación que existe entre cada una de las cuatro primeras temporadas de *El ala oeste de la Casa Blanca* y los capítulos que componen la parte I de este trabajo. En este sentido, se buscarán nexos históricos y referencias explícitas e implícitas de la serie con el capítulo primero, donde se expuso la sociedad proyectada por los Padres Fundadores en 1776, cuando leyeron la Declaración de Independencia en el Segundo Congreso Continental y tomaron las medidas políticas vigentes hasta la aprobación de la Constitución de Estados Unidos. En definitiva, se trata de explorar el espíritu y las aspiraciones de los primeros políticos de la nación y su permanencia en *El ala oeste de la Casa Blanca*.

Una distinción que es importante realizar para evitar cualquier tipo de confusión es que en el presente capítulo se analizará el idealismo, que desarrolla Sorkin en las tramas del argumento de la serie, desde la perspectiva de los ideales del líder político, en este caso Josiah Bartlet. No

hay que entender el término idealismo, desde el punto de vista del rasgo psicológico y temperamental que se vio en el capítulo cuarto. Es decir, el idealismo que se tratará en el capítulo décimo está relacionado con el ideario del presidente como rasgo ideológico y las controversias que generan su aplicación. Así, a lo largo de este capítulo, siempre que se haga mención al término idealismo debe entenderse siempre como concepto que se refiere a las normas que acercan la sociedad que preside Bartlet a la sociedad ideal pensada por los Padres Fundadores.

De la misma forma, se establecerán vínculos entre la Constitución y la aplicación práctica de sus leyes y enmiendas, a través de algunos de los conflictos dramáticos que plantea la serie a lo largo de algunas de las tramas. Del mismo modo, se podrán apreciar las funciones del presidente, – expuestas en el segundo capítulo –, a partir de la dramatización que se hace de las mismas durante las cuatro primeras temporadas. Finalmente, también se establecerá un vínculo entre las dificultades por alcanzar el *sueño americano* y la inquebrantable esperanza de quienes buscan lograrlo, cuyo origen y esencia se desarrollaron en el tercer capítulo. En la base de este deseo estará la proyección consciente de la idealización de la sociedad norteamericana que lleva a cabo el personal que trabaja en la Casa Blanca. De esta manera, se intentará dar sentido a la opinión de Nein: “Norteamérica se ha reinventado a sí misma una y otra vez, y el trabajo de Sorkin forma parte de este ciclo” (Nein 2005: 204).

El capítulo se va a dividir en epígrafes cuyo título se referirá a la construcción dramática del argumento en relación con alguno de los puntos que se acaban de mencionar en los párrafos anteriores.

10.1. El camino hacia la exaltación del idealismo: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Primera Temporada

La evolución que experimentan los personajes en los episodios de la primera temporada quedan perfectamente resumidos en la afirmación que realiza Nein al respecto y que supone según sus palabras, “un completo arco de transformación de Bartlet y su personal, en un viaje desde la *mala fe* contraída por las concesiones en sus propuestas hasta el coraje del idealismo” (Nein 2005: 205).

Bartlet impulsa, amparado por la Constitución, cuatro leyes durante los veintidós capítulos a lo largo de los cuales se produce la evolución del personaje. La complicación proviene, tal y como recoge el documento, de

la necesidad de contar con el apoyo de las dos terceras partes del Congreso para poder legislar. De esta forma, Sorkin, comienza a argumentar lo que Stock considera en *The Implications of Literacy* como el eje en torno al cual gira la vida de muchos ciudadanos norteamericanos: el respeto a la Constitución. Así, lo recuerda Finn, también: “la Constitución de Estados Unidos actúa como un documento central en lo que Stock llama la comunidad textual. Aunque mucha de la gente en la comunidad nunca ha visto el documento real, existe como referencia central para sus vidas” (Finn 2003: 110). En línea con el espíritu norteamericano mayoritario, Sorkin, vertebró muchas de las tramas de la serie en torno a las funciones que la Constitución otorga al presidente: “viendo *El ala oeste de la Casa Blanca*, parece como si los espectadores intentaran volver a las promesas de su pasado documental” (Finn 2003: 110).

10.1.1. La Ley 443, la Ley de bancos y la Ley de armas

De las cuatro leyes que el presidente propone para su ratificación en las dos Cámaras, sólo dos verán sus propósitos cumplidos: la Ley 443 – de la que sólo se conoce el número de registro – y la Ley de bancos. Sorkin no desarrolla ninguna trama que permita conocer los entresijos de dichas leyes, ni concreta las vicisitudes que han acompañado la aprobación de cada documento. De ambas leyes, se conoce muy poco y tan sólo se adivina la importancia que tienen para el propio presidente en la entusiasta expresión de Lyman, quien se ha erigido en el principal responsable de la aprobación de la ley 443 y en el rostro de alegría del propio Bartlet, cuando le confirman que la Ley de bancos, que regula con más exigencia las decisiones estratégicas de la banca con objeto de proteger al ciudadano, ha sido ratificada tanto por el Senado como por la Cámara de Representantes.

Sin embargo, la otra ley que promueve Bartlet culmina en un fracaso para su Administración porque a pesar de ser ratificada por el Congreso el mérito de la aprobación de la ley de cara a la opinión pública lo ha obtenido el vicepresidente Hoynes. En otros casos, el presidente no se siente satisfecho con la aprobación de las leyes porque se trata de normativas de las que el propio Bartlet no está completamente satisfecho, al ser documentos que no recogen los propósitos iniciales del presidente. Así sucede, con la Ley de armas, cuya reforma se impulsa desde la propia Administración pero cuya realidad ha quedado bastante lejos de las aspiraciones iniciales. Mediante la aplicación de esta ley Bartlet pretende eliminar la venta de armas a particulares. El proceso de ratificación de esta ley por el Congreso supone toda una toma de conciencia acerca del

funcionamiento de la política norteamericana. “La Constitución ha ayudado a dar forma a la ciudadanía en la historia de Estados Unidos. Así, Bartlet, un presidente filólogo, comprende esta situación porque conoce el documento, conoce su interpretación, su historia y su impacto cultural” (Finn 2003: 110), y ha anunciado la aprobación de la ley en un encuentro con donantes del Partido Demócrata. Sin embargo, una vez que concluye la alocución del presidente llegan noticias de que cinco congresistas demócratas no votarán a favor de la ley. Esta circunstancia urge al presidente a comunicarle a su equipo que deben recuperar los cinco votos que permitan la aprobación del documento antes de que transcurran las setenta y dos horas que quedan para la sesión de votación en las cámaras del Congreso.

Lyman y McGarry asumen la responsabilidad de dirigirse a cada congresista y solicitarle el voto a favor de la ley. En las diferentes conversaciones que entablan se encuentran con ciertas concesiones que deben hacer a cada uno para que cambien de nuevo su postura y apoyen al presidente. En todos los casos, descubren maniobras de chantaje por parte de los congresistas para conseguir favores a cambio de su voto pero, sólo en algunos, Lyman y McGarry ceden a las peticiones porque consideran que no resultan grandes compromisos para la presidencia. Sin embargo, en otras amenazan directamente al congresista con la pérdida del apoyo de Bartlet en la próxima campaña de reelección al Congreso. De alguna manera, en todo este proceso Sorkin pone en boca de McGarry una sentencia que resume muy bien la naturaleza de los encuentros de los que depende la ratificación de una ley: “Hay dos cosas en el mundo que tú nunca querrás que la gente vea cómo se hacen: las leyes y las salchichas” (“A falta de cinco votos”, 1.4).

Finalmente, sólo uno de los cinco casos se resiste y, por esta razón, deben solicitar la ayuda del vicepresidente Hoynes para recuperar el último voto que necesitan. El congresista Tillinghouse se aferra a su decisión de votar contra la ley porque sigue los dictados de su conciencia. Con doscientos cuarenta millones de armas en manos de la población de Estados Unidos, él quiere tener una para defender a su mujer y a su hija. Finalmente, Hoynes consigue recuperar el voto del congresista asegurándole que él algún día será presidente y llegado el caso, Tillinghouse, requerirá algún tipo de favor como el que Hoynes le está pidiendo en esos momentos. A pesar de la aprobación final de la ley, Bartlet y su equipo permanecen escépticos ante el logro porque los medios de comunicación han apuntado a Hoynes como el máximo responsable de que la ley de armas siga adelante. De hecho, cuando Lyman le echa en cara

a Hoynes la maniobra que ha seguido para labrarse el éxito en la promulgación de esta ley, el vicepresidente le responde: “bienvenido a la NFL⁵¹”.

Además de la derrota mediática del aparentemente ingenuo equipo de Bartlet, Sorkin, complica dramáticamente la situación planteando un conflicto entre Ziegler y Bartlet, durante el cual el director de comunicaciones asegura al presidente “que no hay forma de defender bien esa ley” porque, a pesar de las dificultades para ratificarla, los epígrafes más relevantes e idealistas del documento se suprimieron por miedo a sufrir una abultada derrota. De esta forma, aunque la difícil aprobación de la ley otorga la razón a Bartlet, consciente de la realidad que supone que la propuesta inicial de la ley se haya rebajado a la mitad, se produce el primer desencuentro entre ambos personajes. A través del mismo, Sorkin, hace relevante el conflicto dramático entre la mentalidad idealista de Ziegler y la tibieza de principios en que ha incurrido Bartlet, una vez que ha llegado a la presidencia con el objetivo de lograr una sociedad más justa. Dicha ley, que representaba la primera gran acción de la Administración Bartlet, constituye un fracaso tal como se expresa en el documento final. La estrategia del nuevo idealismo propuesto por Bartlet es denominada como idealismo pragmático por el propio político.

10.1.2. La regulación del etanol y la iniciativa legal contra los derechos de los homosexuales

La cuarta ley a la que se hacía mención en el epígrafe anterior y que también supone un fracaso para la Administración Bartlet consiste en la regulación del etanol. La razón por la que se ha desarrollado en un apartado distinto es debido a la construcción dramática que realiza Sorkin en torno a esta trama donde, además, de situar en primera línea los mecanismos en los que se basa la Constitución, exhibe en primer plano parte del idealismo que aspira a alcanzar Bartlet. Sin embargo, como se podrá comprobar, en esta ocasión, dicho término carece de la ingenuidad que la mayor parte de las veces va unida al mismo. Por otro lado, también cobra importancia la legislación promovida en el Congreso para que los homosexuales no entren en el ejército. De esta forma, Sorkin, sitúa el conflicto dramático en diferentes aspectos relacionados con el propio Bartlet. La primera ley consiste en una iniciativa del presidente para controlar las emisiones de gas que dañan la atmósfera y, por lo tanto, tienen consecuencias sobre el medio

⁵¹ National Football League: la liga profesional de fútbol americano.

ambiente. Tras ser redactada, la ley ha pasado al Senado para su ratificación, según ordena la Constitución. Sin embargo, se produce un empate a votos entre los senadores que debe decantar el vicepresidente decidiendo con su voto, por un lado, si permitir que el documento continúe la ronda de aprobaciones o, por otro, que se quede en un simple proyecto, si mostrara su opinión en contra. En este punto, todos saben que Hoynes votó en contra de una ley parecida en el pasado y el personal más cercano a Bartlet inicia los contactos para modificar el voto de algún otro senador con el fin de impedir el voto decisivo del vicepresidente. Dada la situación, Bartlet echa la culpa a la Constitución por permitir esta disposición del reglamento. Así, comprende que la decisión de Hoynes siga su propia conciencia y vote contra la ley del etanol. En esta ocasión, Bartlet, se decanta por seguir los valores de la Constitución y desestima los votos de senadores que han modificado su decisión a cambio de obtener alguna contraprestación política. “Al final, Josiah Bartlet, habla de la verdad al poder para revivificar el pasado de Estados Unidos” (Finn 2003: 112).

La argumentación emitida por el presidente comprendiendo la razón del vicepresidente, le acerca al idealismo que proclamaba cuando se presentó para ser elegido presidente de Estados Unidos. Una postura que durante el periodo que lleva gobernando sólo ha sacado a relucir ante cuestiones que no suponían un gran desgaste político. En esta ocasión, Sorkin aborda el conflicto haciendo que Bartlet, aun perdiendo fuerza y credibilidad en el Congreso entre sus partidarios por no haber sido capaz de provocar una ratificación de la ley que tenía prácticamente hecha, con el cambio de postura de varios congresistas, ha salido reforzado, sin embargo, ante la mayoría de la población. La razón es que los ciudadanos apoyan mayoritariamente medidas contra el cambio climático y, en este caso, la responsabilidad de la no aprobación de la ley no ha recaído sobre él. En este sentido, Hoynes piensa que el empate ha sido preparado por Bartlet porque pretende devolverle la humillación sufrida por la ratificación de la Ley de armas que dejó en mal lugar al presidente. De este modo, a pesar del idealismo que proclama la serie, éste dista de ser ingenuo porque “en un tiempo donde el entretenimiento en Estados Unidos ha evitado conscientemente la complejidad moral, Sorkin, la ha abrazado” (Nein 2005: 202).

El conflicto dramático relacionado con la ley que el presidente debe firmar contra la inclusión de los homosexuales en el ejército proviene de un productor de Hollywood homosexual, que resulta ser uno de los más importantes baluartes económicos que permitieron a Bartlet postularse como candidato a la presidencia de la nación. De este modo, aprovechando

la dependencia del presidente hacia su persona, le chantajea con no transferir una donación de fondos al Partido Demócrata si no hace pública su opinión en contra de la ratificación de la ley. La mayoría republicana en el Congreso ha promulgado la norma pero Bartlet, como presidente puede vetarla, según le permite la Constitución. Lyman argumenta al productor que no puede obligar al presidente a posicionarse de esa forma y que, además, debe contar con que la ley no será ratificada por la mayoría de dos tercios que ordena la Constitución. Aún así, el presidente accede a entablar una conversación con el productor y le deja claro que, aunque no firmaría la ley si llegara a su mesa del Despacho Oval, tampoco hablará públicamente de su postura para no alimentar un debate contra sus principios religiosos. Finalmente, como anticipó el jefe de personal de la Casa Blanca, la ley ni siquiera superará las votaciones del Congreso y provocará una reducción de la complejidad dramática del conflicto en relación con la mostrada por Sorkin en las decisiones de las leyes anteriores.

10.1.3. Varios nombramientos presidenciales

También durante la primera temporada, avalado por la Constitución, el presidente realiza tres nombramientos de cargos públicos para distintos puestos de relevancia dentro del sistema político de Estados Unidos. La designación más relevante es, sin duda alguna, el nombramiento de un nuevo juez para el Tribunal Supremo. No obstante, la primera opción de Bartlet se ve truncada porque el juez que había elegido en primera instancia, Harrison, escribió a los veintiséis años un artículo cuestionando la garantía del derecho a la privacidad de las personas en una revista de la Universidad de Harvard. En su argumentación aseguraba que la Constitución debía ser interpretada literalmente, y que en ningún párrafo del documento se mencionaba explícitamente este derecho. Como es obvio, el artículo resulta controvertido porque pone en duda los pilares sobre los que se asienta la razón de ser del pueblo norteamericano: la Declaración de Independencia y la Constitución. Tal y como Seaborn aclara más tarde en “La lista final” (“A Short List”, 1.9):

“No se puede enumerar una lista de derechos completa porque habría que estar modificando la Constitución continuamente. Los años veinte y los treinta fue el papel del gobierno. Los cincuenta y los sesenta los derechos civiles. Las próximas dos décadas serán sobre la privacidad. Estoy hablando de Internet, los teléfonos móviles, los informes de salud [en referencia a la filtración del expediente de McGarry referente a la clínica de rehabilitación donde se trató de su adicción al alcohol y al valium], de quién es homosexual y quién no.

Además, ¿en un país que nació con el deseo de ser libre que podría ser más fundamental que esto? [se está refiriendo a la privacidad]”.

Así que, después de mucho empeño y dedicación, el equipo de Bartlet debe buscar a otro candidato con premura para que el presidente pueda proponerlo al Congreso. La única opción posible en la línea del idealismo que persigue el presidente recae en Mendoza, un juez hispano cuyo pasado de condenas le avala por ser ecuánime en las sentencias, ya se trate de ciudadanos blancos, negros o latinos, recordando así que “el idealismo es la base para conseguir la virtud” (Nein 2005: 204). En este sentido, Sorkin, realza, en un capítulo posterior, todavía más las connotaciones dramáticas del idealismo cuando se trata de tomar decisiones políticas. De esta manera, lo dramatiza situándolo en conflicto con la realidad, permitiéndole así añadir hondura dramática a la trama: se trata de “Navegación astronómica” (“Celestial Navigation”, 1.15), que relata la detención de Mendoza por su condición de latino, acusado de conducir ebrio. En esta situación, el juez propuesto por Bartlet pretende que sea la justicia la que lo absuelva de los absurdos cargos de que le acusa el sheriff del condado. Sin embargo, cumplir el propósito idealista de Mendoza, ferviente seguidor de la justicia, significaría un antecedente que le impediría aceptar finalmente el cargo como juez en el Tribunal Supremo. Esta situación provoca que el mismo Ziegler, el más purista de cuantos componen el equipo de Bartlet, convenza a Mendoza para que renuncie a su pretensión de demostrar su inocencia mediante juicio y, de esta forma, evitar que la noticia dañe el nombramiento del presidente. En su lugar, deberá acceder a abandonar la prisión donde se encuentra recluido, cediendo en su empeño por respetar al máximo sus ideales.

Sorkin, crea un conflicto dramático en el núcleo mismo del idealismo, representado por Ziegler y por Mendoza, y prioriza el nombramiento futuro del juez al Tribunal Supremo sobre el funcionamiento del mismo sistema que va a defender. De alguna manera, la reverencial confianza en el sistema de Ziegler entra en conflicto con sus propias ideas y, finalmente, debe plegarse a la realidad para obtener un bien mayor. En esta circunstancia, la dramatización que consigue Sorkin del idealismo es máxima porque antepone ciertas condiciones ajenas al sistema para salvaguardar la pretendida mejora del funcionamiento de las instituciones. Así, sólo faltaría la ratificación de Mendoza por parte del Congreso para que su neutralidad pueda desplegarse al servicio de la sociedad cuando ejerza como juez del máximo organismo de la justicia estadounidense.

El segundo nombramiento al que tiene que hacer frente Bartlet se refiere a la vacante producida en la Reserva Federal cuando fallece su presidente. En el capítulo “Profesionales y amantes en la Casa Blanca” (“The White House Pro-Am”, 1.17), Bartlet, decide entonces meditar sobre quién propondrá para dirigir el organismo económico más importante de la nación, antes de anunciar un nombre. En esta ocasión, el conflicto se genera a partir de la opinión anunciada a la prensa del nombre del candidato realizada por Abigail. Además, la proclamación que realiza la mujer de Bartlet coincide con la misma persona que el presidente baraja como primera opción para desempeñar el cargo. Sorkin produce el primer conflicto dramático de entidad en el matrimonio cuya discusión tiene lugar, además, en el Despacho Oval. Bartlet, durante el transcurso del acalorado debate verbal, responsabiliza a su mujer de que cuando lleve a cabo el anuncio, la idea que proyectará la elección del presidente en la sociedad es que su persona acata las órdenes de su esposa y esta circunstancia debilitará su imagen ante los ciudadanos. Como se puede apreciar, el conflicto personal generado por Sorkin en el matrimonio dramatiza el idealismo de Bartlet porque al presidente le preocupa que la población rebaje la idealización con la que percibe la imagen presidencial.

La tercera designación que realiza el presidente representa un punto de inflexión entre la falta de resolución en torno a las promesas realizadas en la campaña electoral y una nueva forma de hacer política más allá de las propuestas idealistas, que le llevarán hasta la cumbre del debate nacional para intentar generar nuevas leyes que mejoren la vida de la sociedad. En este caso, dos políticos de la Comisión Federal Electoral han dejado vacantes sendos puestos de los seis asientos que conforman dicha comisión reguladora, que se encarga de velar por la correcta financiación de los partidos. Sorkin provoca la dramatización del idealismo cuando Bartlet, avalado por la Constitución para nombrar cualquier tipo de funcionarios públicos, decide romper la costumbre que otorga al Senado el nombramiento de los miembros de esta comisión. Este desafío al Congreso presenta, sin embargo, una base idealista, pues piensa designar a un demócrata y a un republicano para mantener la paridad de miembros de ambos partidos en la comisión. Ambos candidatos propuestos por Bartlet le apoyan para lanzar un proyecto de ley que suprima el *dinero blando* en las campañas electorales, cuya aprobación data de 1978. No obstante, esta circunstancia presenta el conflicto añadido de que el personal de la Administración Bartlet debe convencer a los candidatos designados por el presidente para que acepten la nominación. Una decisión que requiere valentía por parte de los políticos designados, pues supone enfrentarse a una situación previamente establecida en una comisión contraria a tal idea.

Los miembros activos de la Comisión Federal observan un intento de alterar la democracia por parte de Bartlet al quebrantar dicha costumbre. Además, el conflicto se refuerza desde el momento en que ninguno de ellos pretende modificar la ley de *dinero blando* que permite no justificar la procedencia de los capitales que financian la campaña de los candidatos presidenciales. Los cuatro miembros de la Comisión reaccionan amenazando al presidente con proponer al Congreso una ley que convierta el inglés en el idioma oficial de Estados Unidos. El cumplimiento de esta amenaza colocaría al presidente en una difícil situación en el momento que tuviera que firmar la ley o vetarla porque ninguna de las dos decisiones entre las que tendría que elegir, supondrían un refuerzo de su cargo. Más bien al contrario, dada la gran cantidad de hispanos que residen en el país y que le podrían retirar el voto si llegara a ratificarla. Lo mismo sucedería con la población nativa norteamericana ante el veto del presidente para designar el inglés como lengua oficial de la nación.

Sin embargo, el desafío planteado por los miembros de la comisión produce la reacción contraria en el presidente que, lejos de amedrentarse, persiste en su idea. Además, avisa seriamente que va a impulsar un debate a escala nacional sobre a qué partidas se debe destinar el dinero del presupuesto general para evitar el uso de las drogas: si bien llevarlo a tratamientos preventivos, que es la postura que apoya la Casa Blanca, o si utilizarlo para aumentar la financiación de las prisiones, que es la que apoyan la mayor parte de los congresistas, sean de un partido u otro. La razón por la que la Casa Blanca esgrime su postura se debe al hecho de que las penas de cárcel son racistas porque no se aplican igual para los ciudadanos de raza negra o hispana que para los de raza blanca. Siempre salen perjudicados los primeros en delitos equiparables. De hecho, Sorkin, para que el espectador preste toda su atención sobre esta circunstancia hace pronunciar a Bartlet un diálogo *en off*, sobre fondo negro, al inicio del episodio, titulado “Condenas mínimas obligatorias” (“Mandatory minimum”, 1.20): “Me pongo nervioso cuando veo leyes que, fundamentalmente, suponen que no se puede confiar en los norteamericanos”. En este sentido, “Sorkin utiliza el episodio para enfatizar el estado emocional de varios personajes” (Crawley 2006: 114), cuyas sensaciones se trasladan al espectador.

De esta forma, para evitar que algunos congresistas de ambas cámaras boicoteen dicho debate, McGarry reúne a varios de ellos y les amenaza con sacar a la luz la condonación de las penas de prisión que han sufrido algunos de sus hijos, obviamente, de raza blanca, cuando se les acusó en los tribunales de abuso de estupefacientes. De algún modo, Bartlet, que

Cree en la separación de poderes, sin embargo, prefiere corregir el error proclamando una ley que permita destinar fondos a tratamientos preventivos en el uso de las drogas. Como Anthony W. Marx, arguye “Nosotros creemos en dos ideales influyentes y opuestos que funcionan a través de la historia de Estados Unidos. Uno está fundamentado en lo que Gerstle llama *nacionalismo cívico*, que promete la igualdad de todos los seres humanos; el otro término, *nacionalismo racial* plantea la nación en términos etnoraciales” (Marx 1998: 88) y así es como, el presidente recupera el idealismo perdido durante gran parte del primer año y medio de legislatura y lo aplica, por primera vez, a cuestiones de política nacional, no sólo en asuntos menos importantes.

Como no podía ser de otra manera, esta acción influye muy positivamente en la motivación de su equipo que, por fin, sintonizan claramente con los ideales del presidente del que, hasta ese momento, sólo se habían limitado a seguir las órdenes aunque tuvieran un espíritu pragmático, muy distinto a lo que esperaban de él.

Sin embargo, a la vez que Sorkin idealiza el conflicto recurriendo a la nueva fortaleza de que Bartlet hace gala, vuelve a manifestar que el idealismo no se puede lograr si no se dramatiza, una vez más, empleando elementos de la realidad. Es decir, siendo pragmático, tal y como reflejan las amenazas de McGarry a siete miembros del Congreso para que permitan un debate limpio y transparente a riesgo de que se les humille públicamente.

10.1.4. Pena de muerte

Como presidente de Estados Unidos, Bartlet, también puede indultar la pena de muerte de un condenado. En el episodio “El Sabbath” (“Take This Sabbath Day”, 1.14), el presidente tiene la oportunidad de condonar la pena de muerte de un individuo que ha cometido dos homicidios. El abogado defensor ha apelado al veredicto presidencial después de que el Tribunal Supremo haya ratificado su decisión de condenarle a muerte. Bartlet, como se ha comentado, confía plenamente en la separación de poderes y jamás se atrevería a intervenir en las decisiones judiciales. Sin embargo, se trata de una circunstancia especial porque en este caso sus creencias religiosas entran en conflicto con las leyes del país. No obstante, al final decide hacer prevalecer la ley humana amparándose en que podría originar un precedente para futuros presidentes en una situación similar,

pues desde 1963 ningún presidente ha utilizado el poder que le otorga la Constitución para indultar por delitos federales.

La visión idealista del presidente para mejorar la sociedad es derrotada a través del dilema que posee Bartlet para decepción de su personal. Sorkin, profundiza en la pragmática decisión que ha tomado Bartlet, contraria a sus ideas tanto políticas como religiosas, potenciando el conflicto dramático del idealismo haciendo que el presidente recurra al sacramento de la confesión con un amigo sacerdote que ha acudido al Despacho Oval para ofrecerle consuelo espiritual. Parece que “ninguno de estos problemas son fáciles. No hay verdades claras. Los pasillos del poder están llenos de compromiso, idealismo desgastado, egoísmo y tratos [sin embargo], la escritura de la acción de Sorkin, como los diálogos socráticos de *La República*, hablan a través de los dilemas para acercarnos a una idea de virtud (Nein 2005: 198) y “dramatiza la ambigüedad moral y complica la situación estableciendo distintos niveles de relación entre la esfera pública y la privada” (Lane 2003: 32).

10.1.5. Estrategia militar, diplomacia y uso de la fuerza en escenarios nacionales e internacionales

Por último, en relación con las funciones del presidente, Sorkin desarrolla cuatro tramas vinculadas a las decisiones de Josiah Bartlet como comandante de las Fuerzas Armadas, “de esta manera, idealismo y patriotismo aparecen juntos, prácticamente indisociados entre sí, en cada manifestación de presidencialismo encarnado por Bartlet” (Sanmartín 2007: 273). La primera de ellas ahonda en su difícil relación con los jefes del Estado Mayor porque su idealismo le aleja sistemáticamente de estar obligado a recurrir al conflicto bélico para resolver crisis internacionales. En este sentido, piensa que su defensa de la vía diplomática no es bien recibida por los altos mandos militares con los que debe tratar en la Sala de Estrategia de la Casa Blanca. Por esta razón, cuando, Bartlet, debe enfrentarse a su primera resolución bélica les deja perplejos con una decisión muy desproporcionada al daño recibido por Estados Unidos. El origen del conflicto es un ataque sirio que ha derribado un avión militar en Oriente Medio y en el que ha muerto el médico personal del presidente. Más adelante, será el almirante de la Fuerzas Armadas, Percy Fitzwallace, quien haga entender a Bartlet que la respuesta que pretende realizar debe ser proporcional al daño recibido y no pueden bombardear el país asiático como contestación al ataque sufrido.

La segunda gran cuestión a la que debe hacer frente Bartlet en relación a un conflicto internacional, se trata de una estrategia pacificadora que debe urdir en torno al conflicto que se produce cuando la India invade la región de Cachemira en Pakistán. En este caso, Bartlet, asume el papel de guardián del mundo libre y trata de buscar una salida negociada al conflicto para evitar la guerra entre los dos países. Para ello, entabla conversaciones con los embajadores de ambas naciones en Estados Unidos pero ambos alegan que sus movimientos militares responden a las provocaciones del otro. La razón de la intromisión de Bartlet en el conflicto se debe al peligro que correría el mundo si la escalada de violencia entre los dos países no se frena a tiempo, lo que podría desembocar en un posible uso de armas nucleares.

En el primer caso que se acaba de ver, los ideales pacifistas de Bartlet quiebran ante la primera resolución bélica a la que debe hacer frente, bien sea por una falta de experiencia, o bien, por la necesidad imperiosa que tiene de obtener el respeto de los jefes del Estado Mayor. En el segundo caso, contacta con un antiguo embajador británico en la India, Lord John Marbury, para que le ayude a resolver la situación de alerta de forma pacífica.

En la primera temporada existen dos conflictos más: por un lado, una crisis que obliga a la intervención de los cuerpos de seguridad del Estado, y por el otro, una circunstancia que requiere la presencia del ejército. Ambos, como no puede ser de otra forma, reclaman la atención de Bartlet en la Sala de Estrategia. En el primer caso, unos terroristas mantienen a unos niños como rehenes en una granja de Idaho. Antes de recurrir a la violencia, Bartlet, ordena que acuda un negociador del FBI para resolver el conflicto, sin embargo, éste resulta herido de gravedad. Una circunstancia que golpea la conciencia del presidente y le hace responsable de la decisión. Finalmente, después de que el presidente ordene liberar a los rehenes, guiado por el asesoramiento del coordinador del FBI, que informa cada cierto tiempo al presidente de la situación, el cuerpo federal policial logra restablecer la normalidad en Idaho capturando a los terroristas. En esta ocasión, el ideal de Bartlet de encontrar una salida pacífica al problema, cuyas decisiones le ha enfrentado a varios de sus asesores más cercanos, se salda con el negociador siendo operado de urgencia para poder salvar su vida y con el triunfo del uso de la fuerza por parte del FBI.

En el segundo caso, un piloto ha caído en Irak y deben rescatarlo antes de que lo encuentren los irakíes. En esta ocasión, el conflicto se genera no sólo por la dificultad de la propia operación de rescate sino, además,

porque Lyman le ha dicho al vicepresidente Hoynes que si Bartlet consigue rescatar, finalmente, al piloto la popularidad del presidente va a subir nueve puntos. El uso electoralista que Lyman concede a la operación de rescate provoca que el idealismo pueda desembocar en una razón pragmática que empuje y motive a alcanzarlo. La razón que da lugar a pensar en esta circunstancia tiene que ver con el descenso de popularidad que Bartlet ha experimentado, debido a que los ciudadanos que lo votaron se han desanimado ante la gran cantidad de promesas incumplidas. De esta forma, el idealismo de Bartlet se manifiesta, una vez más, a través de una situación real, el accidente del piloto estadounidense y el deber de salvarlo frente a la negativa de aprovechar la circunstancia para recuperar parte del favor perdido entre los ciudadanos. A pesar de que Sorkin dramatiza de nuevo la situación desde una cuestión realista, Bartlet deja bien claro a Lyman en una conversación que mantienen en el Despacho Oval, tras enterarse de los comentarios de su asesor, que no se identifica con los réditos electorales que se puedan obtener cuando existe una vida en juego y que, ni mucho menos, hay que hacer propaganda de ellos. De esta forma, Josiah Bartlet se convierte en el “heredero de una línea de acción presidencial que se remonta a George Washington, el presidente es depositario de una gloriosa herencia que debe entregar intacta en lo mejor y depurada de lo peor” (Sanmartín 2007: 275).

Otras funciones presidenciales que aparecen durante esta temporada son las corroboraciones de las cartas de presentación que pertenecen a los embajadores de distintos países y que entregan a Bartlet para que éste muestre su consentimiento mediante la firma del documento. La serie muestra como este acto tiene lugar en el Despacho Oval y la Administración Bartlet lo ha organizado a partir una sesión individual con cada uno de ellos que esperan en una sala de la Casa Blanca a que les llegue el turno de ser recibidos por el presidente. En otro sentido, Sorkin plantea un pequeño conflicto con el embajador norteamericano en Bulgaria que es despedido por Bartlet cuando se entera de que ha mantenido un *affaire* con la hija del presidente búlgaro. El presidente se anticipa al problema que podría derivarse del asunto, antes de que el hecho llegue a los oídos de su homólogo búlgaro –y a los de la propia mujer del embajador–, y fuerza la dimisión del embajador para salvaguardar la moral de la nación en el caso de que se publicitase esta relación. De este modo, Sorkin, sugiere que la sociedad ideal implica un comportamiento ético que no sólo vele por la moral del individuo sino que sirva para proteger los valores sobre los que se edificó la nación, ante el resto del mundo.

10.1.6. Discurso sobre el Estado de la Unión

También durante esta temporada el presidente pronuncia el primer discurso del Estado de la Unión. En relación con el mismo, Sorkin vuelve a situar el idealismo como motor de la acción. Esta vez no presenta un conflicto procedente de la realidad directamente vinculado al protocolo del discurso, sino más bien de manera indirecta. Dicho conflicto trata de una comisión de investigación que el partido republicano ha constituido para indagar en el uso de drogas entre el personal de la Casa Blanca. Sin embargo, las verdaderas intenciones de la comisión consisten en conseguir la humillación pública de McGarry y, por lo tanto, el debilitamiento de Bartlet y la puesta en entredicho del sistema de valores del presidente. Es decir, la comisión se propone llamar la atención sobre la tergiversación que se ha producido en los valores de la sociedad ideal implantados por los Padres Fundadores provocada por los propios ideales de Bartlet. En esta situación, Ziegler propone al presidente modificar el discurso del Estado de la Nación y en lugar de estructurar la proclamación del texto en torno a la idea de que Estados Unidos es una gran nación, alterar el sentimiento del mensaje y sustituirlo por aquel que anuncia “que el gobierno es un lugar de acogida, donde no se deja atrás a nadie cualquiera que sean las circunstancias”. Así, se puede ver en el capítulo “Lo hará de vez en cuando” (“He Shall, from Time to Time...”, 1.12).

Resulta evidente la relación entre el acoso sufrido por el jefe de gabinete – rehabilitado casi veinte años atrás – y lo que se dispone a anunciar Bartlet en el discurso. De esta forma, Ziegler pretende rehacer el sentido mediante el cual se ensalza el idealismo fundacional y adapta los valores anunciados por los Padres de la nación a las circunstancias concretas que está atravesando la Casa Blanca, en ese momento. De esta forma, Bartlet reconoce públicamente que está concediendo un enfoque distinto al idealismo histórico norteamericano. De nuevo, la sociedad ideal se dramatiza a partir de un suceso que proviene de la realidad y que afecta indirectamente al concepto histórico del idealismo aunque, como se ha visto, obliga a replantearlo desde los problemas que asolan a la presidencia de Bartlet.

En definitiva, no es un idealismo que se proclama de espaldas al mundo o al margen de la realidad, sino que tiene su esencia en la realidad misma y en la adaptación del mismo a los acontecimientos que se desarrollan en la vida política. De alguna manera, Sorkin está asegurando a través de este tipo de tramas y conflictos que la sociedad ideal sólo es posible si se parte de la realidad y sirve para mejorar una circunstancia

preestablecida. Así, mediante el cumplimiento de la Constitución, el presidente “intenta lograr el objetivo constitucional de llevar la unión de los estados más cerca de la perfección de lo que permitía el sistema previo [la monarquía británica]” (Paxton 2005: 149).

10.2. La traición al idealismo a partir de las verdades contradictorias: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Segunda Temporada

Durante la segunda temporada de *El ala oeste de la Casa Blanca* las tramas desarrolladas por Sorkin no inciden tanto en las funciones que el presidente puede realizar amparado por la Constitución, sino en aspectos más ligados al funcionamiento político del Congreso y la elección de los miembros que lo conforman, “demostrando que la presidencia no es sólo acerca de un único individuo a menudo representado en televisión, sino también una vasta institución” (Beavers 2003: 177). Del mismo modo, se potencia mediante el argumento iniciativas políticas vinculadas al personal que forma parte de la Administración Bartlet. Al mismo tiempo, en diversos capítulos Sorkin insiste en plantear las razones que conducen a muchas personas a cumplir su particular *sueño americano*.

10.2.1. El intento de reformar la Ley de armas

A lo largo de los veintidós capítulos de la segunda temporada tan sólo una ley, la recuperación de la Ley de armas, es impulsada desde el ámbito presidencial. Las razones que llevan a Ziegler a retomarla es el propósito de que pueda ser aprobada con el formato ideal que pretendía el propio director de comunicaciones en la temporada anterior. Sin embargo, C.J. Cregg le avisa de que cualquier movimiento que realice para reformar dicha ley será apreciado por la sociedad como una cuestión ventajista y oportunista, como consecuencia del atentado sufrido por la comitiva presidencial a manos de dos tiradores de una hermandad denominada Supremacía Blanca en el último capítulo de la primera temporada. Según Cregg, no se puede modificar la ley sin tener en cuenta los numerosos crímenes con armas de fuego que se comenten en el país todos los días.

La idea final de Ziegler –aparte de regular la tenencia de armas de fuego y la consiguiente enmienda a la Constitución– es tratar de introducir en la ley la posibilidad de perseguir a los violentos sin que tengan constancia de ser controlados. En el primer caso, arguye que los Padres

Fundadores permitieron el uso de armas en la Constitución porque cuando se redactó no existía una milicia que defendiera la nación. Por lo tanto, el documento debe actualizarse y ajustarse a la realidad. Sin embargo, la sugerencia de Ziegler de crear una lista de sospechosos para someterlos a vigilancia no cuenta con la aprobación de Seaborn, pues esta circunstancia atentaría contra el derecho a la privacidad que ellos mismos defendieron cuando buscaron una alternativa al juez Harrison para cubrir la vacante en el Tribunal Supremo.

De nuevo, el idealismo de Ziegler, fundamentalmente, se enfrenta a la realidad que representan los razonamientos acertados de, por un lado, la secretaria de prensa, que le aconseja no mencionar nada que tenga que ver con la ley para evitar que sea observado como oportunista y no generar, de esta forma, un futuro perjuicio electoral y, por otro lado, de Seaborn, cuya defensa del respeto a la privacidad del ciudadano es sensato y convincente. Así, el pragmatismo vuelve a imponerse al idealismo. Aunque la intención de Ziegler es honesta y sólo pretenda recuperar un proyecto cuyo formato de ley actual no le satisface, como bien le expresó al mismo Bartlet.

Sin embargo, en “Elecciones” (“The Midterms”, 2.3), existe una lectura idealista que surge de este conflicto dramático que se ha generado en torno a la Ley de armas entre Ziegler, Cregg y Seaborn. El director de comunicaciones expresa el ideal de nación a través de la siguiente frase a sus compañeros: “¿Qué decís de un gobierno que protege incluso a aquellos que quieren destruirlo? Dios bendiga a América”. En este punto, existe una conexión de la serie con la sociedad ideal pensada por los Padres Fundadores y el conjunto de las libertades que pretendieron implantar para todo aquel que viviera en Estados Unidos. Explica, Nein: “quizás esto sea el más puro idealismo pero Sorkin no ha alcanzado este punto fácilmente. Ha caminado una larga ruta. Y, no ha borrado los problemas del país pero los ha destacado dramáticamente” (Nein 2005: 206).

10.2.2. Elecciones y nombramientos presidenciales al Congreso

En referencia a las tramas relacionadas con el Congreso destaca el apoyo que la Casa Blanca presta a los candidatos demócratas en las elecciones al Congreso. En “Elecciones” (2.3), el presidente participa en la campaña recaudando fondos para los procesos electorales, *dinero duro*, pero no lo hace desde el Despacho Oval sino desde la residencia donde se aloja en la Casa Blanca para evitar utilizar una oficina del gobierno con fines partidistas. Sin embargo, al final del episodio, a pesar de que el

Partido Demócrata se ha gastado 400.000 millones de dólares, el pueblo norteamericano ha elegido la misma proporción de republicanos y demócratas que componían las cámaras antes de las elecciones. La intención de Sorkin durante el episodio ha sido insistir en el funcionamiento del proceso electoral en el Congreso y situar el conflicto en todas las energías y sueños que gastan los empleados de la Casa Blanca para revertir el color de ambas cámaras para conseguir que se tiñan de azul. Aunque, finalmente, no resulta fructífero.

En este sentido, Sorkin, también plantea dos tramas en capítulos, distintos que suponen sendas nominaciones al Senado para cubrir la baja de dos congresistas demócratas. En ambas, el presidente trata de imponer su criterio, tal como le permite el artículo segundo en su sección segunda de la Constitución, y ordena a su equipo que proponga con rapidez una alternativa en cada caso para anticiparse a las nominaciones que procedan del propio partido. Para una vacante, sugieren que sea la hermana de McGarry, Josephine, la que sea presentada como candidata de la Casa Blanca, circunstancia que generará un conflicto con su hermano que analiza el asunto como tráfico de influencias. En la segunda designación, será un amigo de la universidad de Seaborn a quien se proponga como candidato. A pesar de la controversia inicial que generan las designaciones entre los propios asesores presidenciales, los dos candidatos aceptarán el ofrecimiento. No obstante, más adelante, serán destituidos por la misma Casa Blanca que les ha dado la posibilidad de ser senadores. Esta circunstancia sucederá cuando el equipo de Bartlet descubra que ambos tenían un pasado conflictivo que podría salir a la luz y que traería complicaciones al presidente. De la hermana de McGarry, por ejemplo, existe una foto en la que se la ve protestar airadamente en una manifestación contra la implantación de la oración en algunas escuelas públicas. Sobre el amigo de Seaborn, que desempeña el cargo de fiscal, planea la duda de que en su historial predomina el hábito de permitir siempre jurados blancos cuando se juzga a ciudadanos de raza negra. Además, pertenece a una hermandad blanca, algo habitual en Estados Unidos pero, si bien su origen no es racista, se trata de un hecho lo suficientemente significativo como para que la opinión pública pueda dañar al presidente. La razón es que ambos arrastran en su pasado sendos asuntos que suscitan una gran controversia en la nación, tanto de tipo religioso como racial.

En ambas tramas, Sorkin sugiere que, pese a que ninguno de los dos ha cometido ningún delito y se trata de candidatos firmes y ecuanímenes en sus ideas, la proyección social de sus acciones puede dar lugar a

malinterpretaciones que generen problemas al presidente. Por lo tanto, se resalta a través de estas tramas el cuidado con el que las designaciones deben ser realizadas, como sucedió con el juez Harrison en la temporada anterior. En esta ocasión, las buenas intenciones y el correcto uso de la libertad individual no son suficientes para conseguir una posición a partir de la cual se aspire a obtener un puesto en el Congreso, sobre todo, si es el presidente quien asume la responsabilidad de la designación. El conflicto dramático vuelve a invadir el espacio del idealismo que propone Bartlet quien, una vez más, prefiere ser pragmático en el momento de tomar la decisión y evitar así problemas futuros que pongan en entredicho la presidencia.

10.2.3. Incapacitación temporal del presidente

Al inicio de esta temporada, después de que el presidente haya sido operado de urgencia para cerrarle la herida de bala producida durante el atentado, Concannon, el corresponsal del *Washington Post*, pretende averiguar si el presidente firmó la carta por la que debía ceder sus poderes a un tercero durante el tiempo en que permaneció anestesiado y durante el cual, lógicamente, no pudo tomar decisiones. Como ya se ha comentado, la sección tercera de la vigésimo quinta enmienda permite al presidente escribir una carta que designe a su sustituto mientras permanece incapacitado, generalmente el vicepresidente o, en su defecto, el líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes. Sin embargo, en esta ocasión la urgencia del momento impidió realizar este procedimiento y el país careció de representante oficial capacitado para tomar decisiones. La amenaza del periodista de otorgar publicidad al asunto lleva a Cregg a solicitar al presidente que conceda treinta minutos de su tiempo para ser entrevistado en el Despacho Oval por Concannon. De esta forma, el periodista no informará sobre el vacío de poder que se generó hasta que el presidente recobró el conocimiento. De hecho, el mismo Ziegler, se referirá a este acontecimiento, en el capítulo “17 personas” (“17 People”, 2.18), como un golpe de Estado porque, según argumenta, el país estuvo durante noventa minutos bajo las decisiones de McGarry.

10.2.4. El conflicto sin resolver entre el idealismo público y las necesidades de la empresa privada

Otro de los momentos en los que el idealismo cede a la realidad está relacionado con la economía de libre mercado propio de un país capitalista.

En esta ocasión, los deseos de Bartlet aspiran a ayudar al presidente Nimbala, máximo mandatario de un país africano. Nimbala le ha pedido ayuda para frenar al aumento de casos de SIDA en su país y, durante su visita a la Casa Blanca, Bartlet ordena reunir a los presidentes de las empresas farmacéuticas para que contemplen una rebaja en el precio de las vacunas. Sin embargo, la presión que realiza Ziegler sobre dichas empresas no da resultado porque los responsables de dichas empresas están más preocupados por la pérdida del beneficio económico que provocaría disminuir el precio para vender las vacunas al país africano que de la contraprestación que pueden obtener a cambio de reducirlo. Además, el conflicto dramático se potencia cuando Nimbala debe regresar a su país porque durante su ausencia la capital ha sido tomada por soldados rebeldes. Bartlet, le ofrece la posibilidad de acogerle en Estados Unidos. Sin embargo, el presidente africano asume su compromiso con sus compatriotas y decide regresar a su país a pesar de que es perfectamente consciente de que le matarán nada más descender del avión. La dramatización del idealismo se genera, de esta forma, a partir de la emoción que produce la decisión de Nimbala. Una circunstancia que acrecienta el fracaso del idealismo del propio Bartlet incapaz de resolver los problemas del país africano.

Desde la Administración Bartlet, Ziegler, también pretende aprovechar un desayuno de trabajo con los líderes republicanos de ambas cámaras con objeto de emitir nuevas leyes que aumenten el salario mínimo y revisen los derechos de atención al enfermo, decisiones de las que no son partidarios los republicanos. La primera porque supone aumentar la presión sobre los empresarios, y la segunda porque está directamente relacionada con la subida de impuestos. El enfrentamiento de ambas posturas provoca un nuevo conflicto entre la realidad y el idealismo presidencial. De alguna manera, la situación ideal que propone Ziegler y los beneficios que conlleva tienen consecuencias directas negativas sobre otros individuos.

Esta circunstancia se complica todavía más cuando Ziegler, en el fragor de la conversación con Anna Stark, jefa de gabinete del líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes, que es un congresista republicano, amenaza con una enmienda presidencial que permite revisar el salario mínimo. Esta opción en principio no sería apoyada por el Congreso, pues el líder de la mayoría puede impedir la votación y la enmienda se bloquearía y quedaría paralizada. Sin embargo, se daría la suficiente notoriedad pública al hecho como para que el presidente saliera reforzado del debate. En esta situación, Stark, filtra las palabras de Ziegler a la prensa y las amenazas que ha realizado se hacen públicas. De esta forma, Stark,

consigue alterar la percepción de la sociedad respecto al conflicto del salario mínimo y convierte al presidente y sus ayudantes en torpes negociadores que van amenazando cuando sus propuestas no son bien recibidas. Así es como el idealismo y las buenas intenciones con las que Zigler inicia el contacto con los republicanos, se convierten en un asunto que repercute en sus relaciones con Bartlet que, obviamente, se enfada cuando observa las consecuencias que tienen para su presidencia la buena iniciativa de Ziegler.

10.2.5. El conflicto mayor de la sociedad ideal de Bartlet

En los últimos capítulos de esta temporada, concretamente entre el dieciocho y el veintidós, el conflicto principal gira en torno a la razón por la que el presidente ocultó su enfermedad a la población. De alguna manera, la decisión de no revelar el padecimiento de esclerosis múltiple antes de concurrir a las elecciones supone el cuestionamiento de su propio idealismo pues, como le dice Ziegler al presidente, “está engañando al sistema y evitando que la gente vote con libertad”. De nuevo, el más idealista de los asesores presidenciales se enfrenta al propio Bartlet y critica el incumplimiento de los principios por los que decidió ser presidente. De hecho, para Ziegler el asunto no consiste, simplemente, en una traición a un modelo de gobierno en el que creía cuando decidió unirse a la campaña presidencial de Bartlet sino que, además, la situación podría derivar en un comité de investigación impulsado por el partido republicano para determinar si el presidente mintió alguna vez en relación con el ocultamiento de su enfermedad.

A pesar de la gravedad de la situación y las difíciles consecuencias que pueden derivar de la misma, el purismo de Ziegler aconseja al presidente a tomar la iniciativa y hacer pública su enfermedad. En este sentido, el presidente se deberá enfrentar a un juicio político que, como dice la Constitución, le inhabilitaría para seguir en el cargo y le podría condenar a sentencias por delito grave. En esta situación, Bartlet decide recibir el asesoramiento del abogado de la Casa Blanca, Oliver Babish, para averiguar si en algún momento de su vida ha podido mentir al respecto de su enfermedad y, de este modo, organizar su defensa si así fuera. Una circunstancia que supondría su final como político y, por lo tanto, como presidente.

El pragmatismo de Bartlet se erige en el principal responsable del triunfo político del candidato porque a pesar de ser un idealista que trata de

renovar la política del país lo ha hecho, como le ha sugerido Ziegler, traicionando los mismos ideales que propugna. De esta forma, Sorkin traslada el conflicto dramático a la base misma del idealismo que sostiene a la Administración Bartlet: el presidente de la nación. Presionado por las circunstancias, en el último capítulo “Dos catedrales” (2.22), Bartlet desafiará a Dios poniendo en entredicho sus convicciones religiosas y acusándole directamente de ser el principal responsable de la muerte de su secretaria, la señora Landingham. Así, llevado por la ira se justificará ante el Todopoderoso y alegará en su favor las buenas decisiones que ha tomado como presidente. Su objetivo es tratar de establecer sus credenciales que induzcan a Dios a vislumbrar la injusticia que ha cometido al llevarse a su secretaria y amiga. En este sentido, Bartlet, no está siendo consciente de que sus conclusiones son parciales porque evita referirse al ocultamiento de su enfermedad que determinó con mayor seguridad la posibilidad de ser elegido presidente. De alguna forma, Sorkin, está mostrando cómo el idealismo de Bartlet se ha construido desde el secreto de su enfermedad. Es decir, desde una circunstancia que nace en la realidad y que acentúa el dudoso idealismo de Bartlet pues, según queda patente a través de la conversación con Ziegler, aunque no buscara engañar a la sociedad y considerara la legítima separación entre su vida privada y su vida pública, la lectura mediática del hecho incide en el miedo a perder las elecciones.

10.2.6. La labor militar de Bartlet

Durante esta temporada como comandante en jefe tiene que hacer frente a dos conflictos internacionales. Por un lado, el secuestro de cinco agentes antidroga en Colombia cuyo rescate debe organizar; por otro lado, Bartlet, debe decidir la entrada en Haití para rescatar al presidente recién elegido por las urnas y contener un movimiento de sublevación militar que no acepta la democracia.

10.2.7. La promesa del *sueño americano* como antesala de la sociedad ideal estadounidense

En esta ocasión, Sorkin, incorpora dos tramas importantes a las que concede participar del *sueño americano*. Suceden de manera consecutiva durante la temporada, en los capítulos octavo y noveno. En el primero, titulado “Shibboleth” (2.8), presenta el caso de numerosos ciudadanos chinos huidos de su país para buscar asilo en Estados Unidos porque profesan la fe en Jesucristo. Por otro lado, en “Galileo” (2.9) Sorkin aborda

la exploración espacial a través de la búsqueda de vida en Marte. En ambos casos, el idealismo presidencial se enfrenta a la realidad porque, en la primera situación, China ha solicitado el retorno de sus ciudadanos y en el segundo, se ha perdido la señal de la sonda enviada al planeta rojo. “Shibboleth”, propicia el debate sobre si acoger a los exiliados y crear un conflicto político con China, al no cumplir con la petición del país asiático de repatriar a los huidos, porque Bartlet tiene la certeza de que serán ajusticiados si regresan a su país. Los ciudadanos chinos han perseguido la realización del *sueño americano* durante un difícil periplo de dos meses que les ha llevado en la bodega de un barco a través del océano Pacífico hasta su destino. Ellos buscan con ansia la libertad para poder profesar su fe y es el objetivo que esperan encontrar en Estados Unidos. Bartlet resuelve la dramatización entre el idealismo que proyecta la nación que preside y que, por supuesto aspira a mantener, y la realidad que siempre circunda y amenaza con frustrar el camino hacia la sociedad ideal, dando la orden a los cuerpos de seguridad que han acogido a los ciudadanos chinos para que dejen de vigilarlos y, de este modo, permitirles que puedan escapar del lugar donde les mantienen retenidos. De esta forma, se justificará ante el gobierno chino la imposibilidad de enviarlos de vuelta a su país.

La carrera espacial es la otra gran trama relacionada con el *sueño americano* de la temporada, es decir, el deseo constante de expandirse y entender el universo que nos rodea. Tal y como deja patente Seaborn a Mallory, la hija de McGarry, por quien se siente atraído: “[Marte] es lo siguiente... porque nosotros salimos de las cavernas y miramos por encima de las colinas y descubrimos el fuego y cruzamos el océano y colonizamos el oeste y tocamos el cielo. La historia del hombre es una cronología de exploración y esto es lo siguiente”. En esta ocasión, el cumplimiento del *sueño americano* es el objetivo del propio Bartlet y se concreta en un fuerte empujón a la exploración del universo a través de la sonda enviada a Marte. Sin embargo, cuando la señal se pierde pretende suspender la clase que había previsto con alumnos de la escuela secundaria por la decepción que inunda su ánimo en ese momento. Es la secretaria de prensa, Cregg, la que le infunde de nuevo el vigor suficiente para mantener la clase tal y como estaba programada y, de esta manera, conversar con los niños para que se percaten de que “los adultos también se equivocan y que esta circunstancia sirva para que aquellos niños que no se atreven a salir a la pizarra por miedo a equivocarse, lo hagan”.

De esta forma, se mantendrá vivo el *sueño americano* porque el mensaje que se enviará a la sociedad es que en Estados Unidos, la tierra de

las oportunidades, están permitidos los errores pero para ello deben existir iniciativas que mantengan viva la ilusión por descubrir nuevas aspiraciones. También, Seaborn, hace referencia al inicio de “Shibboleth” al impulso explorador del ser humano cuando le relata a Ziegler, en el día de Acción de Gracias, cómo los peregrinos, que más tarde posibilitaron el nacimiento de Estados Unidos, llegaron a América procedentes de Gran Bretaña en busca de una vida mejor de acuerdo con su fe, instaurando de esta forma el primer *sueño americano*.

Como se observa, la dramatización del idealismo que surge de los problemas de la realidad alcanza también a las cuestiones en las que se inspira la noción del *sueño americano*. Desde otro punto de vista, también puede afirmarse que “[*Shibboleth*] es una conmovedora historia ambientada en el Día de Acción de Gracias que demuestra la moralidad y generosidad del presidente. Del mismo modo, recuerda al público los apuros de los peregrinos y las tradiciones religiosas caritativas que fundamenta la identidad nacional de Estados Unidos” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 102).

10.2.8. El fracaso de la sociedad ideal y la lucha para mantener el idealismo que la hace posible

En otro momento, Seaborn, en el capítulo “Alguien va a urgencias y alguien a la cárcel” (“Somebody's Going to Emergency, Somebody's Going to Jail”, 2.16) es requerido por Moss, la secretaria del jefe de personal de la Casa Blanca, para que le ayude a rehabilitar institucionalmente al abuelo de una amiga que está en el hospital al borde la muerte. El moribundo fue acusado injustamente de traición durante la Guerra Fría cuando trabajaba como espía al servicio de Estados Unidos. Seaborn atenderá la solicitud e iniciará los contactos con el FBI para proceder a devolver el honor a dicha persona. Sin embargo, en el curso de la investigación se descubre que el abuelo de la amiga de Moss realmente se dedicaba al contraespionaje a favor de la KGB. Esta circunstancia, obliga a Seaborn a contarle a Moss la verdad sobre el asunto porque la persona que intentan rehabilitar es deshonesto. De esta forma, el ayudante del jefe de comunicaciones concluye su investigación impidiendo la reparación moral e institucional del abuelo de la amiga de Moss. Las razones que argumenta Seaborn aparecen ligadas directamente con el idealismo de los Padres Fundadores: “este país es una idea que lleva iluminando el mundo durante doscientos años. Traicionarla no es sólo un crimen contra los vivos. Muchos murieron

por ella. Dieron lo que Lincoln llamaba *la última medida de la devoción...* su fidelidad”.

Sin embargo, Seaborn, se mantendrá fiel al idealismo que defiende y profesa y aplacará su ira para no transmitirle la verdad a la nieta que solicita el perdón a su abuelo. Sorkin demuestra, con este tipo de tramas, las dificultades con las que se encuentra la implantación de la sociedad ideal, no sólo por obstáculos ajenos a la propia sociedad sino por los que surgen desde el interior de la misma. El idealismo de Seaborn encierra razones para ayudar a quien lo necesite para hacer justicia pero se topan con una realidad que él desconocía hasta entonces y que se encuentra en el mismo corazón de la nación: la traición a los ideales que él mismo enarbola y representa. Herencia de los Padres Fundadores y de todos los presidentes que han mantenido viva la construcción de la sociedad ideal, como Lincoln. El varapalo de lo impensable supone una toma de conciencia a través de la realidad que le deja aturdido e incapaz de comprender la posibilidad de que existan personas que cuestionen tales ideales. Sin embargo, reacciona a tiempo, como se ha comentado, para salvaguardarlos y ser fiel a los mismos evitando hacer partícipe de esa realidad a la amiga de Donna Moss. Una vez más, Sorkin, bucea en el modo de dramatizar el idealismo que plantea la Administración Bartlet y, esta vez, instaura el conflicto en aquellos ciudadanos norteamericanos que se han educado bajo los ideales de los Padres Fundadores y que, sin embargo, acaban traicionándolos.

10.3. La dificultad de imponer el idealismo en la sociedad: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Tercera Temporada

Durante la tercera temporada, Sorkin introduce una pequeña modificación en la estructura de los episodios que había mantenido en la serie a lo largo de las dos primeras. Habitualmente, las tramas escritas o supervisadas por él han gozado, en líneas generales de una vocación episódica. Si bien en algunas ocasiones se habían prolongado, de manera excepcional, durante dos o tres capítulos. Los dos ejemplos más relevantes relacionados con este último dato lo ilustran durante la primera temporada, por un lado, la trama del atentado del capítulo final que se prolonga durante cuatro episodios a lo largo de la segunda. Una circunstancia que aprovecha Sorkin para profundizar en las consecuencias físicas y psicológicas del mencionado ataque. Por otro lado se encuentran los cinco capítulos en los que se desarrolla la trama del abuso de drogas en la Casa Blanca, cuyo asunto se personifica en el pasado de McGarry como alcohólico.

Sin embargo, la segunda temporada transcurre íntegramente mostrando conflictos episódicos o bien, en alguna trama excepcional, a través de algunas acciones que prolongan y desarrollan el conflicto durante un par episodios. No obstante, en el caso concreto del conflicto relacionado con la enfermedad del presidente, la acción se extiende durante siete episodios y llega a abarcar hasta once capítulos de la tercera temporada.

A esta circunstancia inusual en la estructura de las dos temporadas anteriores se unen dos tramas relevantes en los capítulos finales de la tercera temporada. Por un lado, el nuevo enfoque que Sorkin concede al recelo de Bartlet por mostrar abiertamente su idealismo, que provoca una evolución en la actitud del personaje y, por otro lado, al asesinato en cubierto de un terrorista árabe que trabaja como secretario de Defensa de un país aliado de Estados Unidos. La combinación de ambos argumentos con la gran extensión de metraje que ocupa la trama del ocultamiento de la enfermedad del presidente, conceden a esta temporada una estructura ligeramente distinta a la planteada en los dos años anteriores.

Obviamente, Sorkin, no deja de recurrir a los conflictos internos relacionados con el personal que forma parte de la Administración que trabaja en la Casa Blanca, a las relaciones entre el presidente y el Congreso y a las decisiones que Bartlet debe tomar como comandante en jefe del ejército de Estados Unidos, cuyas historias se desarrollan, casi siempre, a partir de tramas episódicas. Sin embargo, merece la pena destacar la forma en que Sorkin hace evolucionar la serie y concede un protagonismo bastante destacado a una trama, cuyo conflicto dramático principal, desarrolla una historia relacionada con la comisión de investigación impulsada desde el Congreso de los Estados Unidos para determinar si el presidente mintió al país, en relación a su enfermedad. De esta forma, Sorkin, profundiza todavía más en la dramatización del idealismo con el que la nación fue fundada a partir de la Declaración de la Independencia. En este sentido, el guionista, resalta de manera significativa, por primera vez en la serie, los controles y equilibrios que velan para que no exista ningún tipo de abuso por parte de ninguno de los poderes en torno a los cuales se organiza la democracia –legislativo, ejecutivo y judicial–, en cuyo funcionamiento habitual ahondó Sorkin en las dos temporadas precedentes.

Las tramas de mayor presencia a lo largo de esta temporada relacionadas con el funcionamiento de la democracia, y cuya extensión se impone a las demás por el despliegue de conflictos más duraderos son, fundamentalmente cuatro: el veto presidencial a la ley sobre el impuesto de sucesiones, la comisión de investigación para averiguar si el presidente

mintió a la nación cuando decidió ocultar su enfermedad; el conflicto interno de Bartlet generado tras un fallido mitin de precampaña – evidenciado por Zigler–, lo que permite a Sorkin explorar desde una nueva perspectiva el conflicto entre el idealismo y el pragmatismo; y, finalmente, el atentado secreto que pretenden cometer contra Shareef, que permite explorar con mayor complejidad las promesas del idealismo presidencial.

10.3.1. El veto a la Ley de sucesiones

En esta ocasión, la iniciativa procede del Congreso para que el presidente la firme. El conflicto en torno a la propuesta de esta ley consiste en que el Congreso pretende la revocación de la norma que permite al Estado percibir ingresos procedentes del impuesto de Sucesiones. De este modo, la Administración Bartlet inicia una campaña con el fin de acaparar votos que se opongan a la revocación de la ley que propone el Congreso, antes de que el presidente se vea obligado a ejercer su derecho al veto de la misma. La intención de la Casa Blanca es comprobar los apoyos con los que podría contar el presidente, en el caso de que no firme el documento y éste tenga que volver a votarse en el Congreso. De esta manera, podrá comprobar si su postura es impopular entre los congresistas, del mismo modo que lo será entre los ciudadanos cuando su veto sea noticia. Sin embargo, Ziegler y Lyman descubren que el líder de la minoría, que es demócrata como ellos, reúne bastantes votos para apoyar la ley. A pesar de los esfuerzos de ambos para encontrar apoyos entre los congresistas, el razonamiento que da un republicano a favor de la revocación se ampara en que la ley no tiene sentido en la actualidad porque en esos momentos existe más clase media que en 1916, año en el que se aprobó la norma y, por lo tanto, suprimirla concederá mayor desahogo económico a la parte de la población de Estados Unidos que vive entre el umbral de la pobreza y el de la riqueza. Finalmente, el triunfo es para el líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes que es republicano y la Administración Bartlet asume su derrota en esta batalla contra el Congreso.

Sin embargo, cuando la ley se presenta en el Despacho Oval para obtener el beneplácito presidencial y ser aprobada, Bartlet, decide acogerse a su derecho a vetar el documento, como dice la Constitución, y procede a realizar las objeciones a la ley que considera pertinentes. Posteriormente, la devolverá al Congreso para su aprobación. De esta forma, Bartlet realiza su primer veto como presidente de Estados Unidos a una ley procedente del Congreso y transmite con su decisión un gesto que será percibido de manera impopular por el gran número de ciudadanos que viven afincados

en la clase media norteamericana. En este sentido, el idealismo de Bartlet entra en conflicto con el número de votos que podría perder en las próximas elecciones y, esta vez, se impone a su pragmatismo. La razón que justifica su decisión reside en que la aprobación de la ley supone recortar la posibilidad de acometer proyectos sociales que ayuden a los ciudadanos más necesitados y, de esta forma, evitar que se produzca una grieta en la igualdad de oportunidades entre los ciudadanos pertenecientes a distintas clases.

10.3.2. La comisión de investigación del Congreso

La puesta en marcha de la comisión de investigación para aclarar si el presidente mintió a la nación durante el tiempo en que mantuvo oculta su enfermedad, se produce de forma paralela a la investigación que lleva a cabo el fiscal del Estado para averiguar los mismos hechos. Sin embargo, existen dos diferencias muy plausibles entre ambos procesos. En primer lugar, el fiscal del Estado pertenece a la rama del poder judicial que establece la Constitución y, como tal, es un organismo independiente que actúa contra aquellos ciudadanos que han quebrantado las leyes. En esta ocasión, el presidente de Estados Unidos es un ciudadano igual a los demás que debe responder ante la justicia. De esta forma, el mecanismo que pusieron en marcha los Padres Fundadores para controlar los abusos de poder que se producían en las monarquías absolutistas europeas se convierte en una trama principal, en la tercera temporada de *El ala oeste de la Casa Blanca*. El objetivo es aclarar el posible uso deshonesto de poder por parte de Bartlet. Por otro lado, en segundo lugar, la comisión de investigación la inicia el partido republicano para potenciar la dimensión pública de esta circunstancia y evitar la complacencia que podría existir entre las ramas ejecutiva y judicial.

Así lo hace notar Cregg cuando, durante el investigación del caso por parte de la fiscalía, observa que el asunto no está siendo conducido con la suficiente agresividad por parte del fiscal. En este sentido, la Casa Blanca se muestra extremadamente colaboradora con el proceso y se anticipa a la petición de documentos que solicita la fiscalía. La lectura que realiza la secretaria de prensa sobre esta circunstancia es que la opinión pública puede observar cierta connivencia entre los dos estamentos de la democracia y juzgar la situación como un atentado contra la separación de poderes. Una situación que va en detrimento del prestigio de Bartlet, cuyos ideales podrían ponerse en entredicho si el proceso continúa por este derrotero. Por esta razón, la propia Cregg, se convierte en la causante

implícita por la que los republicanos constituyen la comisión de investigación porque, de este modo, asegura ante la opinión pública la puesta en marcha de los mecanismos democráticos que actúan con plena libertad en el asunto.

Como se comentó en el resumen que se hizo de la temporada, el detalle que no tiene en cuenta el idealismo de Cregg es que uno de los republicanos que forman el comité, ante la falta de indicios para culpar al presidente, decide acorralar a McGarry en el interrogatorio para el que es requerido y utiliza su dependencia del alcohol para dañar de forma indirecta al presidente y, así, obtener algún rédito político de la comisión de investigación. De esta forma, Sorkin enfrenta el idealismo del personal de la Casa Blanca con el pragmatismo de este político republicano, con el que no se siente identificado ningún otro miembro de la comisión. Sin embargo, el daño se ha producido y la carrera política de McGarry vuelve a peligrar seriamente, cualquiera que sea su respuesta. Es decir, tanto si relata la verdad como si miente. Sin embargo, se crea a partir de este momento, un nuevo escenario porque el abogado republicano que está dirigiendo la comisión de investigación va a permitir a McGarry una salida más digna que cualquier respuesta que tuviera que ofrecer a la sibilina pregunta sobre la circunstancia concreta de su alcoholismo. De esta forma, se encara con su compañero de partido y va a manifestar con su propuesta el error cometido por la decisión unilateral de atacar al jefe de gabinete de la Casa Blanca. Una elección que altera las verdaderas razones por la que se constituyó el comité. Así, el abogado toma la decisión de ofrecer a McGarry la posibilidad de no contestar a la cuestión, a cambio de que el presidente se someta libremente a la censura del Congreso y, de este modo, concluir la comisión de investigación.

Aunque McGarry quiere impedir esta situación y prefiere continuar adelante con la comisión, “soy yo el que se dejaría matar por el presidente”, Bartlet, le expone la responsabilidad que tiene él, como causante de toda la situación, y decide aceptar su culpa ante la mala decisión que tomo en el pasado. Bartlet decide asumir la falta de moralidad que tuvo su acción. La censura del Congreso —mediante la cual son los propios congresistas los que opinan acerca de si el presidente mintió o no— supone un dictamen muy grave para el presidente pero evita la defenestración de McGarry, principal impulsor que posibilitó la entrada de Bartlet en la Casa Blanca. Sorkin dramatiza el idealismo inicial de Cregg resolviendo el conflicto con mayor dosis de idealismo. Es decir, la investigación de la comisión a la que es sometido Bartlet y el giro de los acontecimientos que provoca la pregunta a McGarry, desemboca en un sacrificio mayor por parte del

presidente que, por otra parte, estaba completamente seguro de su inocencia y otorga así mayor heroicidad a su decisión. La alternativa habría sido permitir que el proceso siguiera su curso para que quedara demostrado públicamente que, en ningún momento, mintió a la nación pero a cambio habría perdido a su mejor amigo por el camino porque esta circunstancia hubiera supuesto el fin de la carrera política de McGarry.

En definitiva, Sorkin dramatiza el idealismo a partir de la asunción de toda la responsabilidad por parte de Bartlet y lo enfrenta, de nuevo, con una realidad de la que pretendió huir traicionando su ideal, cuando decidió no hacer pública su enfermedad. El presidente considera un deber moral, en línea con la mentalidad idealista que proclama, aceptar la propuesta de los republicanos y exponer su nombre a la censura del Congreso con el objetivo de salvar a su amigo. Sorkin explora, de esta forma, la coherencia entre la acción y el pensamiento de Bartlet. Una coincidencia entre ambas facetas que debería producirse más a menudo con el objetivo de materializar las ideas que prometió durante la campaña electoral pero que todavía, en algunas ocasiones, no muestran el verdadero deseo del presidente de proclamar sus ideales cuando se trata de tomar decisiones relevantes para el país. Una situación que genera en su personalidad una fuerte lucha interna.

10.3.3. Idealismo y pragmatismo

Como se ha comentado, el obstáculo que impide el comportamiento idealista del presidente es, como no podía ser de otra forma, el descenso en la intención de voto entre sus habituales electores, como resultado de las medidas de fuerte impacto social que excluyen a las clases media y alta de la sociedad estadounidense.

En el capítulo que sigue a la resolución de la trama relacionada con la enfermedad de Bartlet, “100.00 aviones” (“100.000 Airplanes”, 3.12), Sorkin, introduce de nuevo el temor del presidente a mostrar su idealismo ante la opinión pública. De ese modo, el creador de la serie, continúa indagando en el mismo conflicto principal de las dos temporadas anteriores, una vez cerrada la trama relacionada con la enfermedad. Es decir, vuelve a contraponer idealismo y pragmatismo. Sin embargo, esta vez no provoca el estallido de la crisis a través de un conflicto extrapersonal (el nombramiento de los dos políticos para que ocupen las vacantes que han quedado libres en la Comisión Federal Electoral, como sucedió en la primera temporada) o de un conflicto personal (el

conocimiento de Ziegler de la enfermedad del presidente, como se planteó en la segunda temporada), sino que lleva el suceso crítico a la propia psique de Bartlet, realzando, a partir del conflicto interior, las verdaderas razones que han impedido al presidente llevar a la práctica sus ideales.

Como se puede apreciar, la progresión dramática que ha planteado el conflicto de Bartlet a mostrarse tal y como es, ha seguido una trayectoria descendente que, finalmente, lo lleva a enfrentarse a sí mismo en la tercera temporada. El detonante de este nuevo examen al que se somete a la dramatización del idealismo, parte de la sugerencia que Ziegler realiza al presidente para que aproveche un mitin de precampaña electoral en Illinois para aportar su opinión sobre la discriminación positiva. Ziegler pretende que el presidente aproveche el evento para dejar clara su postura respecto a la política sobre discriminación racial que quieren emprender desde la Casa Blanca, en el momento en que los periodistas le pregunten sobre unas palabras emitidas sobre la discriminación racial que pronunció su rival republicano Robert Ritchie.

La escena plantea que Bartlet ha desaprovechado la ocasión para dejar clara su postura en el asunto. De nuevo, el miedo a acercarse demasiado a los votantes pertenecientes a las minorías étnicas de la nación, podrían alejarle de los votantes de raza blanca. No obstante, el presidente aduce en su defensa que no pretende empezar la campaña electoral todavía. Como no podía ser de otra forma, la tibieza de Bartlet solivianta a Ziegler y ambos terminan discutiendo en el Despacho Oval sobre las razones que, en muchas ocasiones, atenazan al presidente y que le impiden proclamar con claridad sus ideales. Bartlet argumenta carecer de algún problema al respecto porque le avala la firma de la Declaración de Independencia que llevó a cabo un antepasado directo de su familia, que antepuso sus ideales a la misma muerte. No obstante, Ziegler, conducirá la conversación más lejos de lo que, hasta el momento, nadie que se ha atrevido y cuestiona los ideales del presidente como nunca antes lo había hecho. De este modo, le expone a Bartlet sus conclusiones acerca del abuso físico y psicológico que el padre del presidente, seguramente, tuvo que ejercer sobre él durante su infancia y juventud. Así, es como se conoce, a modo de revelación para el espectador de la serie, que la figura paterna le pegaba cuando consideraba que no cumplía con su deber y, además, siempre le exigía el máximo en los estudios. Ziegler destapa, por lo tanto, el secreto más oculto de Bartlet. Una circunstancia de la que ni siquiera el propio presidente es consciente de haber mantenido en secreto, como hizo con su enfermedad. Los dos Bartlets que batallan en el interior del presidente es la circunstancia que más inquieta al personal de su Administración. Por un

lado, en la intimidad, un presidente cordial, afable e idealista y, sin embargo, tibio, miedoso y frágil cuando se trata de transmitir y clarificar sus ideales en público.

El conflicto interior que Ziegler aflora en el presidente, obliga a Bartlet a solicitar la presencia de un psicólogo para determinar el grado de afectación de las acciones de su padre sobre su personalidad. Dicho conflicto se resuelve en “La quinta noche” (Night Five”, 3.14), cuando un psiquiatra mantiene el encuentro con Bartlet para indagar en la causa que genera su represión, cada vez que debe manifestar públicamente su idealismo para intentar cambiar la sociedad. La conclusión del psiquiatra es que el presidente necesita un tratamiento terapéutico porque en su interior existe una meta que no deja de desplazarse, cada vez más lejos, debido a que siempre se ha exigido el máximo para demostrar a su padre de lo que es capaz y esta circunstancia, en la actualidad, permanece inalterable. En este caso, su objetivo es mantenerse como presidente y gobernar durante una segunda legislatura, con la intención de demostrarse a sí mismo de hasta dónde le han conducido sus habilidades y así satisfacer a su padre. Tal y como explica el psiquiatra: “Bartlet aspira a ser Lincoln pero no toma las decisiones que llevó a cabo Lincoln porque le da miedo perder votos”, y la razón por la que pretende evitar perderlos es su aspiración a gobernar durante un segundo mandato. Sorkin, expone así el conflicto interior de Bartlet y muestra bajo un nuevo prisma las dificultades para poner en práctica el mismo espíritu idealista que guió a los Padres fundadores cuando lograron la independencia.

10.3.4. Posse Comitatus

El último ejemplo de la temporada donde se enfrentan ambas naturalezas, la idealista y la pragmática, tiene lugar en el capítulo “Matamos a Yamamoto” (“We killed Yamamoto”, 3.21). En dicho episodio, el presidente ordena el atentado secreto de un terrorista árabe del que existen pruebas que ha intentado atentar en Estados Unidos. En esta ocasión, Bartlet está implicado en la decisión ejerciendo como comandante en jefe. De nuevo, Sorkin, a través de esta trama parece anunciar que no es posible el idealismo sino se construye desde un pragmatismo que traiciona las mismas propuestas del ideal. Cuando Fitzwallace confirma a Bartlet la implicación del secretario de Defensa de Qumar, Abdul Shareef, en un atentado perpetrado en Estados Unidos, el presidente pretende que sea procesado ante los tribunales de justicia norteamericanos. Para lograrlo pretende anular la licencia diplomática de Shareef y, de este modo,

suprimirle la inmunidad. Sin embargo, el jefe del Estado Mayor confiesa al presidente que la información de la implicación de Shareef en el atentado fue obtenida mediante tortura a un terrorista checheno. Esta circunstancia podría poner en un grave conflicto con las leyes internacionales a Rusia, que es el país que obtuvo la información.

Por esta razón, la única salida para frenar a Shareef e impedir que cometa futuros atentados es asesinandole. En este sentido, Fitzwallace, es consciente de que, en determinadas ocasiones como la que se les presenta, no se puede aplicar a los terroristas ni las leyes humanas ni las naturales. Sin embargo, la lucha interior de Bartlet vuelve a florecer y su conciencia vuelve a debatirse entre la protección de su país traicionando sus ideales y la posibilidad de que Shareef cometa otro atentado en Estados Unidos. Además, Sorkin, potencia el conflicto dramático apoyándose en el catolicismo de Bartlet, para quien existen leyes morales absolutas que sus asesores militares y el propio McGarry le están incitando a evitar para asesinar a Shareef, arguyendo que la acción es en defensa propia. En el episodio, Bartlet, cita *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo para referirse a la parte más espeluznante de su liberalismo.

Una semana después, en el capítulo siguiente, “Posse Comitatus” (3.22), Shareef tiene previsto realizar una visita diplomática a Estados Unidos. Un viaje previsto con bastante antelación, como quedó claro en el episodio anterior. Durante la visita, además, tendrá un encuentro oficial con Bartlet. Los jefes del estado Mayor pretenden aprovechar el evento para asesinarle durante el viaje de vuelta, simulando un aterrizaje forzoso del avión en las islas Bermudas. Con toda la logística del asesinato organizada, sólo necesitan la autorización presidencial para acometer el plan. A pesar de la reticencia de Bartlet por fallar una vez más a sus ideales, accede a dar la orden de la operación encubierta contra Shareef. Por respeto a los mismos principios que el propio Bartlet representa, se niega a extenderle la mano cuando se despiden en el Despacho Oval alegando una herida en la palma. Sorkin dramatiza así el idealismo a través de la ley Posse Comitatus, que permite a los militares realizar acciones en el territorio nacional, normalmente atribuidas a las fuerzas de orden público, eso sí, bajo la responsabilidad del presidente.

10.4. El triunfo del idealismo en la sociedad: la construcción dramática de las decisiones políticas en la Cuarta Temporada

Durante esta temporada la sociedad ideal se ensalza, principalmente, a través de la campaña de reelección y el proceso de investidura de Bartlet, cuyas tramas se extienden durante los primeros quince capítulos. Las promesas que acompañan a estos acontecimientos aparecen repletas de idealismo que Sorkin, esta vez, evita que fracasen cuando entran en conflicto con la realidad. De esta forma, se mantiene fiel a la idiosincrasia de los procesos electorales y, a la vez, realza el predominio del ideal sobre la realidad que pretende modificar. El guionista utiliza como tema principal de la trama que se refiere a la campaña presidencial, el debate sobre la inteligencia que Bartlet reclama para Estados Unidos. Así se lo sugiere Ziegler al final de la temporada anterior, cuando desde la Casa Blanca pretenden dejar a un lado la política barriobajera típica de los procesos electorales, en un intento por ensalzar el idealismo. De este modo, a partir de las propuestas que se proclaman durante la campaña, Bartlet, reclama unos ideales que, como se ha dicho, en esta ocasión predominan sobre la realidad.

10.4.1. Las dos propuestas de Ley frustradas por la realidad

Como se ha comentado, durante la cuarta temporada sólo en algunas ocasiones fracasa el intento de Bartlet por imponer sus ideales a la realidad. En este sentido, como ha ocurrido en otras ocasiones, el contexto político se opone a los intentos de crear nuevos escenarios acordes con el noble ideario de Bartlet. Por un lado, cuando promete una ley contra el efecto invernadero y el secretario de comercio, colocado en el puesto por el mismo Bartlet al inicio de la primera legislatura, se opone a la misma, alegando que la industria del automóvil perdería muchos millones de dólares. Por otro lado, el equipo de Bartlet intenta reunir los votos necesarios para aprobar una ley de ayuda internacional. En esta ocasión, la Administración Bartlet no consigue su propósito porque se niega a llegar a un acuerdo con un senador que pide a cambio de su voto favorable ciento quince mil dólares para un estudio que vincula los rezos con los efectos curativos en las personas por las que se intercede en la oración. Como el mismo presidente afirma, “la amenaza a la libertad empieza con pocos dólares” y coincide con Ziegler en su postura de no supeditar la ley a las exigencias del senador, como quería proponer Lyman, esta vez, defendiendo una posición más pragmática para conseguir reunir los votos necesarios que permitirían firmar la ley. Sin embargo, como prueba de lo

que Sorkin aspira a plantear durante la cuarta temporada, en el segundo caso, podría afirmarse que se impone el idealismo del presidente al no supeditar la pérdida de un ideal para conseguir otro.

10.4.2. Nombramientos presidenciales sin la confrontación entre idealismo y pragmatismo

En este sentido, las nominaciones del presidente de esta temporada, permiten vislumbrar el triunfo del idealismo de Bartlet y su equipo, sin que Sorkin lo confronte con la realidad. Por ejemplo, la designación del nuevo fiscal general es un demócrata que satisface también los intereses republicanos y, del mismo modo, se adscribe a esta afirmación la propuesta de Ziegler de nombrar como nuevo director de Parques Nacionales a una persona que impulsó una ley que goza de noventa enmiendas en el Senado pero que, sin embargo, a pesar de su escasa popularidad entre la clase política apoya la mentalidad idealista de Bartlet.

10.4.3. La exaltación de la sociedad ideal en las grandes decisiones de política internacional

Los dos grandes conflictos internacionales que desarrolla Sorkin en la temporada resultan una exaltación de los ideales de Bartlet, sin la necesidad de recurrir para conseguirlo a intercambiarlo por una acción pragmática que ponga en duda la pureza por alcanzarlo. La trama de uno de estos conflictos está ligada al asesinato de Shareef de la temporada anterior. En este sentido, el gobierno de Qumar ha fabricado pruebas falsas que sugieren que el accidente del avión ha sido en realidad un ataque de Israel. De este modo, Estados Unidos ha evitado ser señalado como culpable de la muerte del dirigente qumarí pero ayudará a Israel a evitar que entre en guerra con el país árabe, a través de una campaña de desinformación que indica que Shareef se encuentra vivo en Libia y que renuncia a regresar a Qumar por desavenencias con su propia familia, que ocupa el poder en el país. Bartlet consigue evitar, de esta forma, la guerra entre ambos países, mediando voluntariamente en un conflicto que, en principio, no requería su presencia. En la misma línea, la Casa Blanca también destapará a un grupo terrorista Bahjí, que opera auspiciado por el régimen de Qumar, cuando detienen a un carguero que se dirige al país árabe para armar a los terroristas. McGarry ordena requisar toda la mercancía sin ceder en nada ante las exigencias del gobierno qumarí, que niega cualquier relación con el grupo Bahjí.

El otro gran conflicto que pone de manifiesto el renovado esfuerzo con el que Bartlet afronta la aplicación definitiva de su ideario idealista tiene que ver con la operación humanitaria en la República de Kundú, un país africano que vive asolado por una sangrienta guerra étnica. La guerra civil está convirtiéndose en la aniquilación total de una de las tribus que forman parte del país. Además, la masacre que lleva a cabo el ejército dirigido por el gobierno impide que diversos organismos humanitarios puedan entrar en el país. Sin embargo, Bartlet, exteriorizando, por fin, de manera honesta el idealismo norteamericano implícito en su historia enviará al ejército y exigirá al embajador kundunés a cesar la matanza, sin plantear en sus exigencias la consecución de ningún tipo de acuerdo con el gobierno del país africano. De hecho, el propio presidente justificará su decisión alegando que durante mucho tiempo han existido intereses ocultos en las intervenciones de Estados Unidos en el extranjero pero que en esta ocasión llevarán a cabo la acción, exclusivamente, por razones humanitarias. El conflicto se acentúa, esta vez, por la vertiente emocional, cuando la entrada en el país africano por parte del ejército de Estados Unidos signifique sacrificios que, evidentemente, enaltecerán los valores de la sociedad ideal a través del heroísmo de sus militares.

Otros conflictos internacionales que Sorkin despliega durante la temporada son la operación de corazón del hijo del presidente de Irán y la búsqueda del avión espía que ha caído en territorio ruso mientras hacía fotos para la inteligencia estadounidense. Ambos son de menor peso dramático en la estructura de la temporada porque su alcance se limita a un solo capítulo en cada caso, “Diplomacia suiza” (“Swiss Diplomacy”, 4.9) y “Prueba de las realidades que no se ven” (“Evidence of Things Not Seen”, 4.20), respectivamente. En el primer caso, Bartlet accede a operar al hijo del ayatolá iraní, a pesar de que la solicitud proviene de la intermediación suiza. En este sentido, el conflicto entre Oriente y Occidente se sitúa en primer plano y el presidente de Irán se niega a mostrar algún síntoma de debilidad política que se derivaría de la solicitud de ayuda a Estados Unidos. De hecho, antes de que se realice la operación en Estados Unidos por parte de un médico iraní perseguido por el régimen, se produce una circunstancia que afianza todavía más la pérdida del miedo a exhibir sus honestos ideales por parte de Bartlet. El ayatolá emite un comunicado según el cual los “infieles norteamericanos” van a operar a su hijo contra su voluntad. De esta forma, consigue el doble propósito de salvar a su hijo y, a la vez, alimentar el enfrentamiento entre ambos países culpando a Estados Unidos de la situación. A pesar de la contrariedad que supone para Bartlet la proclama del presidente de Irán, seguirá adelante con el protocolo para

operar al niño. De esta forma, mantiene incólume su idealismo que, esta vez, tampoco se ha visto condicionado por el pragmatismo para imponerse.

De igual forma, sucede con el avión espía estadounidense que cae en Rusia. Al principio, Bartlet, asesorado por Fitzwallace y McGarry, disfraza la realidad de los hechos en la conversación que mantiene con su homólogo ruso y trata de evitar por todos los medios confesarle las verdaderas intenciones del avión. Sin embargo, más adelante expondrá la verdad de la situación, sin ocultar ningún detalle, cuando descubra que no tiene sentido continuar con la mascarada y permitiendo, de esta forma, el triunfo de sus ideales, que se materializan en obrar con rectitud en su lucha interior, por encima del pragmatismo que exige la situación. Bartlet termina aclarando, al presidente ruso, que la razón del espionaje norteamericano en su país se debe el escaso control que ejerce sobre el armamento nuclear antiguo. Una circunstancia que está siendo aprovechada por mercenarios para conseguir una tecnología a la que, de otro modo, no tendrían acceso y que, de esta manera, podría suponer un peligro en el futuro para ambas potencias. El relato de la verdad que lleva a cabo Bartlet y que deja estupefactos a sus asesores militares, supone un nuevo triunfo de la materialización del ideal político, sin la necesidad de acudir a ninguna estrategia pragmática oculta para proclamarlo.

10.4.4. El triunfo definitivo del idealismo

En este sentido, no existe mayor prueba de la decidida apuesta de Sorkin, durante esta temporada, por ensalzar el idealismo que el triunfo en las elecciones de California del aspirante demócrata al Congreso que ha fallecido durante la campaña. Con la victoria, el jefe de gabinete de la misma, Will Bailey, ha demostrado que las ideas prevalecen por encima de la persona. Además, esta circunstancia va a provocar que Seaborn ocupe el puesto del candidato fallecido y, de esta forma, prolongar la vida política de los ideales que se han propugnado durante la campaña californiana. Aunque para conseguirlo deba concluir su labor en la Casa Blanca. Al mismo tiempo que Seaborn se postula en California para el Congreso, su cargo como adjunto al director de comunicación en la Casa Blanca será cubierto por Bailey, a petición del propio Seaborn, porque, evidentemente, aprecia en el jefe de la campaña demócrata de California un idealismo semejante al que requiere Bartlet para su personal.

Otra de las tramas que ilustran la confirmación de que el idealismo no entra en un verdadero conflicto con el contexto realista que rodea a los

personajes para imponerse, tiene lugar cuando Ziegler y Lyman descubren en su viaje por la América profunda las dificultades que la clase media norteamericana presenta para poder enviar a sus hijos a la universidad. En esta ocasión, el único conflicto que se interpone en la victoria del ideal que promulga hacer accesible la universidad a la mayor parte de los estadounidenses es el cálculo económico que posibilitaría esta circunstancia. Una vez más, Sorkin, evita establecer un conflicto donde el ideal deba construirse a partir del enfrentamiento con la realidad sino que subraya, como único problema práctico, la búsqueda del porcentaje que se debe aumentar a las rentas de mayor nivel económico para poder recaudar los fondos suficientes que lo hagan posible. Al no mostrar la respuesta conflictiva de los afectados por esta causa a las intenciones del presidente, sino que se ofrece como un deber por parte de los ricos para ayudar a mejorar la nación, Sorkin acerca la serie hacia la sociedad ideal donde todo lo bueno es posible. Como se aprecia, no existe una dramatización del idealismo, como sucede en las temporadas anteriores, sino un triunfo del ideal que proclama Bartlet sin cuestionar su dependencia de la realidad. Una apuesta clara por el trabajo honesto sin acuerdos ocultos porque, desde que Ziegler y Lyman son testigos directos del problema no existe ningún razonamiento lógico que impida no hacerlo.

Una circunstancia destacada que relaciona la presidencia de Bartlet con el ideal de los Padres Fundadores, se produce en el momento de la investidura que sucede al triunfo en las elecciones. En esta ocasión, Bartlet, reclama a su ayudante personal, Charlie Young, la misma Biblia sobre la que juró Washington el cargo de presidente de la nación. Una búsqueda del volumen que evolucionará a lo largo del capítulo “Investidura: Parte 1” (“Inauguration: Part 1, 4.14), a través de una trama cómica, como muchas otras que desarrolla la serie, y mediante la cual, Sorkin, mantiene los principios de Bartlet conectados de manera evidente con los de los fundadores de la nación.

Sin embargo, Sorkin, recurre, de nuevo, a la Constitución en un momento muy dramático para destacar la vigencia del documento a partir de sus enmiendas. El suceso ocurre cuando en el último capítulo, “Veinticinco” (“Twenty Five”, 4.23), secuestran a Zoey, la hija del presidente. Bartlet, como se comentó en la sinopsis de la cuarta temporada, se acoge a la vigésimo quinta enmienda, que presta su nombre al título del capítulo, para hacer uso del derecho con que le avala la Constitución para ceder el poder de la nación y recuperarlo en el futuro. La razón obvia es que mientras su hija permanece desaparecida reconoce su incapacidad para tomar decisiones. De este modo, Sorkin, acentúa el conflicto ante la

ausencia del vicepresidente, que dimitió en el capítulo anterior, porque el cargo de presidente lo ocupará un republicano: el jefe de la mayoría de la Cámara de los Representantes. El creador de la serie antepone la obligación paterna de Bartlet al temor político de una cesión del control nacional a los republicanos. Así, la coherencia del comportamiento de Bartlet en relación con sus ideales, que durante toda la cuarta temporada ha buscado con esfuerzo acercarse a lo que debe representar la sociedad ideal, también se muestra en el ejemplarizante traspaso de poderes y el apoyo total que los miembros del Congreso demuestran al presidente. Por lo tanto, el ideal vuelve a encumbrarse sin necesidad de pragmatismo y se confirma la evolución dramática que ha seguido la búsqueda de la sociedad ideal en la serie a lo largo de las temporadas.

Como se ha podido observar, a lo largo de la última temporada que participa en la serie, Sorkin disminuye considerablemente la dramatización del idealismo a favor de momentos y decisiones que ilustran muy fielmente los nobles ideales que proclama Bartlet y que impone, por lo tanto, sin plegarse a condiciones de ningún tipo.

10.5. Conclusiones

A través de las tramas de las cuatro primeras temporadas, se confirma la relación que existe entre el ideario de Bartlet y la deliberada intención de Sorkin de que las decisiones que tome su personaje estén vinculadas a una ética que busca una sociedad más justa y mejor. De esta forma, remite en el imaginario colectivo de los espectadores a la sociedad ideal que vislumbraron los Padres Fundadores de Estados Unidos para librarse del gobierno absolutista de la monarquía británica. Además, del mismo modo que ellos tuvieron que configurar la nueva sociedad estadounidense a partir de unas ideas que, hasta ese momento, nunca habían sido puestas en práctica, Bartlet trata de innovar en su sociedad con ideas que, en muchos casos, todavía no se han llevado a cabo, como por ejemplo, la ayuda humanitaria prestada a Kundú sin condiciones ni intereses de ningún tipo.

De esta forma, la política de Bartlet y la de los Padres Fundadores se asemejan en el intento de crear una sociedad ideal, mejor que la precedente. Así, como los precursores de la sociedad ideal norteamericana aplicaron una moral y una ética que fortaleció la nación en sus comienzos con el objetivo de materializar las teorías democráticas de la ilustración, Bartlet recibe el testigo, procedente de las generaciones anteriores de presidentes norteamericanos, para continuar la inacabable búsqueda por alcanzar el

ideal de sociedad. De este modo, termina incorporándose al grupo de aquellos que han contribuido a idealizar la nación mediante la aplicación de teorías que buscaban realizar una sociedad más justa y equitativa. Como ya se relató, en *El ala oeste de la Casa Blanca* se cumple lo que el senador Breckinridge le comenta a Lyman, en el capítulo “Seis reuniones antes de almorzar” (1.18), cuando le confiesa el significado de la pirámide sin acabar que ilustra los billetes de un dólar y que se refiere a que el país ideado por los Padres Fundadores debe seguir construyéndose y mejorando a través de debates y discusiones que buscan implantar desde los conflictos de la realidad la sociedad ideal. Para conseguir transmitir a lo largo de la serie esta idea al espectador, Sorkin recurre, en el instante final de la mayor parte de los episodios, a conectar con el público a nivel emocional “reduciendo el conflicto a simple metáfora, deja al espectador con un residuo emocional que sobrevive a la complejidad cognitiva que el debate quizás haya ofrecido” (Crawley 2006: 105).

Además, las referencias constantes a dichos orígenes que se realizan a lo largo de las cuatro temporadas, se encuentran vigiladas por un retrato de Washington que preside el Despacho Oval.

Al igual que la sociedad ideal que los Padres Fundadores trataron de establecer tuvo que hacer frente a un problema real del sistema de gobierno de su época que les impedía alcanzar la libertad, los ideales de Bartlet y su equipo han sido dramatizados por Sorkin apelando a la realidad política en la que se desarrolla la acción. Sin embargo, a diferencia de la realidad que rodeaba a los Padres Fundadores, tal y como se comentó en la introducción de este capítulo, la sociedad de Bartlet, no contempla ninguna amenaza externa que quebrante la normalidad de la vida en sociedad, salvo las tramas relacionadas con ataques terroristas, ya sean externos o internos, sino que la Casa Blanca aspira que perfeccionar su entorno. Para ello, Sorkin, configura unos personajes heroicos, honestos y con defectos humanos que, sin embargo, aúnan todos los esfuerzos posibles para mejorar una sociedad imperfecta. La conclusión permite afirmar que para acercarse a la denominada sociedad ideal la necesidad de mejora debe ser constante y, a la vez, siempre estar en permanente evolución adaptándose al contexto de cada época. De ahí, que sean indispensables profesionales con una vocación concreta de cumplir con la sociedad, es decir, de servicio público. En este sentido, Dawson y Prewitt, definen el *American Way of Life* característico del idealismo norteamericano como, “la norma de la mayoría, elecciones, lealtad nacional, aceptación de las normas generales del juego incluso cuando te desagradan políticas específicas; todo forma parte del

American Way. Estas normas van pasando de una generación a la siguiente” (Dawson y Prewitt 1969: 13).

Además, alejado del idealismo ingenuo que suele gobernar los cuentos de reinos remotos, Sorkin proclama unos ideales que aparecen supeditados al pragmatismo que suele imponerse en la política. Así es como se puede justificar que los protagonistas creados por Sorkin no vivan en un reino ideal, sino que aspiran a alcanzarlo a través de conflictos intelectuales que, en muchos casos, desembocan en el mismo pragmatismo que rechazan. La complejidad dramática con la que se manifiesta el idealismo es, por lo tanto, claramente expuesta a través de las tramas, sobre todo, de las tres primeras temporadas. De este modo, Sorkin demuestra que los ideales que surgen de sus personajes no se inspiran en un idealismo ingenuo sino en aspiraciones nobles y honestas que en la mayor parte de los casos conllevan un precio a pagar. La mezcla de intelectualidad y emotividad, de racionalización y complejidad de las tramas y empatía con los propósitos de los protagonistas, lo explica Crawley de la siguiente forma: “Como drama de televisión, la serie debe depender de convenciones dramáticas efectivas para alcanzar el éxito. Mientras quizás sea útil iniciar un debate político, su propósito último es construir historias complejas. Cuando estas historias penetran en el debate público contribuyen a la presidencia como una representación emocional” (Crawley 2006: 5).

El aspecto emocional es muy importante en la serie. En este sentido, habría que destacar la representación emocional que Sorkin realiza del presidente a partir de los finales de cada una de las cuatro temporadas. Los cuatro desenlaces alteran el devenir diario de las ocupaciones habituales de los empleados de la Casa Blanca y someten, sobre todo, al presidente a situaciones que rebasan la cotidianidad y complejidad de las decisiones políticas. El atentado que sufre la comitiva presidencial, en la primera temporada; la determinación de Bartlet de presentarse a una segunda reelección, pese a la revelación de su enfermedad, en los últimos momentos de la segunda; el difícil dilema interno de asesinar, a través de una operación encubierta, al diplomático árabe que en realidad es un terrorista, al final de la tercera; y, finalmente, en la cuarta temporada, el secuestro de su hija. En todos los finales, la conexión emocional que se produce con el espectador es máxima “porque Sorkin demuestra que la humanidad de Bartlet es una parte integral de la institución presidencial” (Crawley 2006: 193) y, además, como asegura Sánchez-Escalonilla en un artículo relacionado con el impacto emocional del guion cinematográfico, “el interés por el objetivo del protagonista [por parte del espectador] es directamente proporcional al coste personal que arriesga si no lo

consigue... Aquello que está en riesgo, o el beneficio emocional que puede obtenerse de una situación concreta. ¿Qué sucede si el personaje fracasa? ¿Qué sucede si triunfa?” (Sánchez-Escalonilla 2013: 6). Se puede afirmar así, que en *El ala oeste de la Casa Blanca*, Sorkin construye el conflicto dramático de las tramas a partir de decisiones políticas donde el ideal no vive tan alejado de la realidad, sino que se produce a partir de ella. A partir de este hecho, Sorkin siempre plantea en los guiones una conexión emocional que permite al espectador empatizar con las nobles aspiraciones de Bartlet y las circunstancias del entorno donde las lleva a cabo, más allá de los fríos razonamientos intelectuales que despliegan los personajes para atajar los problemas.

También se puede afirmar que Sorkin recurre, en el desarrollo de las tramas, a su modo habitual de crear un conflicto dramático a través de intenciones y obstáculos más que a dilemas. Es decir, a conflictos externos por encima de los conflictos internos. Esta circunstancia se debe, fundamentalmente, al deseo principal de los protagonistas por imponer sus ideales sobre el orden establecido, es decir, sobre aquellos que defienden ese orden. Sin embargo, en ninguno de los dos lados del conflicto dramático Sorkin sitúa individuos malvados o retorcidos con secretas aspiraciones de poder sino, simplemente, profesionales de la política, ya sean demócratas o republicanos, con diferentes ideas sobre la construcción de la sociedad y cuyas diferencias provocan la aparición del conflicto. Sin embargo, a pesar de este planteamiento, Sorkin plantea dilemas morales de entidad en algunos episodios como el de la pena de muerte o el asesinato encubierto del terrorista qumará.

De este modo, ya sea de una o de otra forma, el idealismo no sólo lo muestra Sorkin en la confrontación de las decisiones políticas, sino también en las reflexiones personales que realizan los protagonistas de la serie para tratar de imponerlas, triunfen o no. De esta forma, consigue la aparición de la emoción. En la misma línea, también puede destacarse que para Sorkin el *sueño americano* y las tramas en las que lo desarrolla, “como en el episodio de la segunda temporada donde Sorkin usa a Seaborn para generar una respuesta emocional del espectador con un argumento apasionado que refleja la visión de Estados Unidos del personaje y los privilegios afectivos por encima de los cognitivos” (Crawley 2006: 99), se fundamentan, principalmente, en la emoción que se transmite al espectador.

Como asegura, Crawley, la conexión emocional con el pasado fundacional de la nación se realiza “desde la primera imagen proyectada en la pantalla, en la que *El ala oeste de la Casa Blanca* pide al espectador una

respuesta emocional. Las imágenes y la música de la secuencia de títulos de la serie es una clave emocional para el público. Visualmente y auditivamente, los créditos del inicio de cada capítulo son una demostración de patriotismo, poder y soberanía nacional” (Crawley 2006: 70) y, además, representan a Sorkin “como alguien idealista que no se disculpa por su patriotismo. Él crea unos personajes que han tomado la Declaración de Independencia con un credo y la Constitución como un texto sagrado. Con similar idealismo asegura que la nación podría mejorar si la gente correcta estuviera al timón... Sin embargo, su mundo viene cargado de ambigüedad... porque Sorkin retrata las difíciles elecciones que demandan los grandes ideales” (Downing 2005: 130).

11.

La complejidad dramática de Josiah Bartlet: temperamento presidencial del personaje

Como se pudo comprobar en el capítulo noveno, tanto la prensa especializada en televisión como el propio Sorkin, insistieron en afirmar que *El ala oeste de la Casa Blanca* no representa realmente el funcionamiento de la política norteamericana, sino lo que debería ser. Sin embargo, como también pudo apreciarse en el mismo capítulo, Sorkin infundió a la serie tal nivel de realismo para construir las tramas de los episodios que el programa termina transmitiendo la sensación opuesta a las conclusiones que emanan de la prensa especializada y de las que él mismo participa. Es decir, su enfoque formal logra matizar en cierta medida el idealismo de fondo del producto, de tal forma, que le permite mostrar con verosimilitud cómo es la organización y la comunicación en el corazón de la política estadounidense. Así lo justifican, las incesantes líneas de diálogo entre personajes que caminan por los pasillos de la Casa Blanca, mientras van superponiendo nuevos temas a la conversación que iniciaron y así hacen posible que se solapen varias ideas a la vez. Al mismo tiempo, distintos personajes pueden incorporarse a la misma conversación añadiendo nuevos puntos de vista. Como ha podido comprobarse, esta cualidad formal de Sorkin siempre ha sido destacada de forma relevante y, en este sentido, vuelve a insistir McCabe más recientemente cuando afirma que “su habilidad para la escritura del diálogo combinado con un sorprendente ritmo narrativo nunca antes escuchado en la televisión pública [...], se menciona una y otra vez por parte de la prensa y la crítica literaria” (McCabe 2013: 31).

En resumidas cuentas, Sorkin imprime verosimilitud a las tramas de dos modos: por un lado, a partir de su estilo particular, el *walk and talk*,

como se pudo comprobar en el capítulo nueve; y, por otro lado, a través del desarrollo de los conflictos entre los ideales de los protagonistas y la realidad que les rodea, como se pudo comprobar en el capítulo décimo. En ambos casos, se puede apreciar que se ha hecho referencia a elementos formales y técnicos para dramatizar el idealismo y hacerlo más accesible y asumible al espectador. Por lo tanto, así como el creador de la serie incide en la verosimilitud de las circunstancias para remarcar con mayor énfasis el idealismo, es decir, lo que debería ser, Sorkin, incorpora al personaje de Josiah Bartlet unas características humanas y profesionales que proceden de la realidad pero que terminan configurando unas condiciones ideales a través de los obstáculos que se van interponiendo en su camino. De esta forma, consigue dotar al personaje principal de la serie, el presidente de Estados Unidos, de unas características tales como la “complejidad, el respeto por el debate inteligente y la entrega a la Constitución de Estados Unidos” (Finn 2003: 110).

Así, Sorkin consigue establecer una línea paralela entre la evolución de las tramas de la serie y el personaje principal a lo largo de las temporadas. Esta circunstancia persigue el objetivo final de resaltar las dificultades que tiene el idealismo para imponerse en la realidad y, en esta línea, captar la atención del espectador a través de la verosimilitud de las acciones que presentan las escenas, y no exclusivamente a partir del enaltecimiento de los ideales. Lo que llegaría a generar, probablemente, una situación que desembocaría en un programa de televisión ingenuo y cándido.

El presente capítulo se va a centrar en el estudio temperamental de Bartlet a partir de sus acciones y sus decisiones, tanto políticas como particulares. Para ello, se van a asociar a su comportamiento los parámetros que permitían realizar la clasificación del temperamento presidencial en cuatro tipologías y que se expusieron en el capítulo cuarto. De este modo, a partir de las circunstancias que rodean al presidente se busca determinar cuál es el temperamento dominante en la forma de ser de Bartlet durante las cuatro temporadas. Se puede observar que, por lo tanto, se va a aplicar una clasificación realizada sobre presidentes reales a un presidente de ficción para determinar si el personaje creado por Sorkin respeta una línea temperamental coherente de acuerdo con la realidad de la clasificación propuesta por Choiniere y Keirse. O si, por el contrario, como personaje de ficción salta de un tipo de temperamento a otro sin importarle las cualidades innatas que el comportamiento representa en la personalidad.

El análisis de la figura presidencial se va a efectuar distinguiendo por temporadas las cualidades temperamentales de Bartlet. De tal forma, que se puedan concretar los rasgos de su carácter más dominantes a la finalización de cada una de ellas. El objetivo es alcanzar una conclusión que permita comparar la evolución de Bartlet a lo largo de la serie y, del mismo modo, determinar si Sorkin lo ha definido con un temperamento igual o parecido al que exhibieron los Padres Fundadores de la nación, siempre según el ordenamiento propuesto por Choiniere y Keirse. En este sentido, quedarían reforzadas las conexiones entre el idealismo de la serie y el idealismo que proviene de la realidad y que permitió forjar la nación en 1776. Es decir, entre la sociedad ideal que se intentó construir entonces y la que trata de levantar Bartlet doscientos cuarenta años después. De alguna forma, como asegura Crawley, se pretende demostrar “cómo la presidencia de *El ala oeste de la Casa Blanca* es presentada a los norteamericanos en formas que son propias de la historia nacional a la cual los ciudadanos pertenecen” (Crawley 2006: 5) y si, en este sentido, el modo en que el presidente Bartlet afronta los problemas de su país permite vislumbrar el temperamento que conforma su carácter. Así, se aportaría un dato más a tener en cuenta en la asociación entre el pasado de la nación y la serie creada por Sorkin.

11.1. El temperamento presidencial en la Primera Temporada

La decisión por la que opta Sorkin, de presentar a Bartlet a través de las opiniones de los otros personajes protagonistas de la serie no resulta, desde luego, un recurso original. Como asegura Hall, “crear personajes que están entre bastidores, a través de los comentarios de los personajes que están en el escenario es un truco teatral común: sabemos, por ejemplo, del poder de Otelo a partir de las quejas de Yago. La diferencia aquí es que Sorkin crea una visión del presidente vulnerable, más cercana al Gerald Ford de Chevy Chase⁵² que al idealizado John F. Kennedy” (Hall 2005: 120).

⁵² El actor Chevy Chase interpretó con bastante éxito, a mediados de los años 70, una parodia del presidente republicano en el programa de variedades norteamericano más conocido a nivel mundial el *Saturday Night Live*, cuya primera emisión se produjo en 1975. Por aquella época el actor era guionista y actor del programa y eligió al entonces presidente de Estados Unidos como blanco de sus gracias a través de la imitación caricaturesca de sus acciones. De este modo, instauró un espacio habitual en las sucesivas emisiones del programa, que llegan hasta la actualidad, dedicado a la sátira política.

11.1.1. La presentación del temperamento predominante de Bartlet

Antes de su entrada en escena, en los últimos minutos del primer episodio, el espectador sabe del presidente a través de los comentarios de McGarry que Bartlet se ha producido un esguince en el tobillo después de chocar contra un árbol mientras montaba en bicicleta. Las referencias que se hacen al suceso entre el personal de la Casa Blanca no remiten, por lo tanto, a una imagen del presidente solemne y autoritaria sino, más bien al contrario, dibujan una figura presidencial muy humanizada, cercana y, como dice Hall, vulnerable.

Sin embargo Sorkin, además de introducir esta vertiente familiar en clave de comedia, añade otra trama dramática que evoca, exclusivamente, una connotación profesional relacionada con Bartlet. Es la historia que desarrolla el posible despido de Lyman como jefe de personal de la Casa Blanca porque ha insultado gravemente a la comunidad cristiana de Estados Unidos en un programa de televisión el día anterior. De esta forma, a la vez que el guion se recrea en los aspectos más humanos del presidente con jocosidad, incide en elementos relacionados con su autoridad y seriedad ante una circunstancia que así lo requiere. En este sentido, además de anticipar el tono que prevalecerá a lo largo de la serie, la combinación de comedia y drama a partes iguales, Sorkin, emplea esta presentación fuera de escena del presidente “para que sea experimentado emocionalmente antes que visualmente. Antes que introducir físicamente al personaje, Sorkin construye a Bartlet emocionalmente a través de las reacciones de su personal” (Crawley 2006: 147) y, así, preparar al espectador ante la inesperada aparición de Bartlet en los últimos instantes del episodio piloto que definirán su carácter y su temperamento.

El momento tiene lugar cuando Ziegler ha convocado una reunión con los líderes cristianos, el Reverendo Al Caldwell y los extremistas religiosos Mary Marsh y John Van Dycke, que exigen una rectificación de lo sucedido a Lyman. Así, Ziegler consigue reunir a las dos partes implicadas para depurar la imagen maltrecha de la Casa Blanca tras la disputa televisiva de Lyman. En el fragor de la conversación, las demandas de los grupos religiosos presentes en la reunión aumentan la exigencia inicial de solicitar una simple disculpa a Lyman quien, a su vez, se niega a complacerles por el cambio de rumbo que ha experimentado el encuentro. Es entonces cuando suena la voz del presidente mientras irrumpen en la sala. Imponiendo su autoritaria presencia, cita directamente la Biblia para llamar la atención sobre una circunstancia que le ha ocurrido a su nieta de doce años con un grupo religioso, denominado los Corderos de Dios. El grupo

religioso la envió una muñeca con un cuchillo atravesándole la garganta a raíz de unos comentarios que realizó a una revista de moda que recogía sus sentimientos acerca del derecho de las mujeres a tomar decisiones. De esta forma, en la primera aparición del presidente en *El ala oeste de la Casa Blanca*, “Sorkin más allá de proteger al personaje de Bartlet, lo usa para defender a su familia de los ataques de un grupo que se dice está dedicado a proteger los valores familiares” (Hall 2005: 120-121), porque lo que pretende el creador de la serie es generar rápidamente una empatía entre el espectador y el protagonista principal. La razón que genera el rápido afecto entre el espectador y el personaje de Bartlet tiene que ver con que “[el espectador] quizás se muestre en desacuerdo con el punto de vista político, pero es difícil culpar a un abuelo protegiendo a su nieta. Así, los miembros del personal [del presidente] son defendidos por él de una manera similar” (Hall 2005: 120-121).

La breve aparición de Bartlet culmina con la expulsión inmediata de la Casa Blanca de los extremistas religiosos y su intención de no volver a recibirles hasta que no se pronuncien públicamente en contra de las amenazas recibidas por su nieta. Además, Lyman, ya en el Despacho Oval será ratificado en su puesto por el presidente quien le concede una última oportunidad, tras lo sucedido aunque, al mismo tiempo, le hace consciente de la gravedad de las palabras que pronunció en televisión. De esta forma, “la elección de Sorkin es significativa porque establece un tono subyacente para el personaje de Bartlet que atravesará toda la serie. Más que introducir al presidente interesado en lo formal, las obligaciones políticas o actividades de relevancia para un presidente, Sorkin revela un lado personal del personaje” (Crawley 2006: 147).

En este sentido, la seguridad y la autoridad que ha demostrado Bartlet en la escena y su aversión a la hipocresía moral que fundamenta sobre unos valores morales y familiares que sitúa por encima de los ideales políticos provocan que, a pesar de la presión exterior que procede de distintos grupos y que le exige el despido de Lyman, el presidente lo mantenga en sus funciones convirtiendo el problema político en un problema familiar. Sorkin, subraya de esta forma la preponderancia de Bartlet por los miembros de su propia familia y por los individuos que conforman su Administración sobre el mismo hecho político. Como asegura Crawley:

“Estos apuntes obtienen como resultado pensamientos de padre. Combinado con el significado del presidente como líder, ofrece un conocimiento cultural compartido que asigna a la presidencia uno de sus papeles más fundamentales. Así, como uno de los significados culturales compartidos del presidente: el

concepto de padre/líder es transferido desde la realidad a las descripciones de ficción” (Crawley 2006: 146).

De este modo, a pesar del momento pleno de irascibilidad por el que el público ha conocido a Bartlet, la denuncia que realiza de los vicios para elevar el tono moral de la situación, junto a su compromiso con las personas más cercanas, sean familiares directos o no, conceden a Bartlet un temperamento con bastantes concomitancias con el guardián vigilante. Un modo de comportarse que se caracterizaba porque los individuos que lo ostentan ejercen su deber con una gran autoridad moral, acercan sus decisiones a la consecución de la virtud, son familiares y comprometidos con la tradición y sitúan el honor por encima del resto de virtudes. Así, podían clasificarse dentro de este tipo de temperamento presidentes reales como Washington, Truman o Wilson.

11.1.2. La perspectiva airada del temperamento de Bartlet

Durante los siguientes episodios de la primera temporada, Bartlet irá desplegando paulatinamente conocimientos y maneras de comportarse que se anticiparon en el primer capítulo. Se confirma, así, la complejidad con la que Sorkin ha construido al presidente de Estados Unidos y que resalta todavía más porque “habiendo sido sobradamente creado como un hombre de paz”, llama la atención “a través de la ansiedad que demuestra en presencia de su personal militar, que percibe dudas acerca de su habilidad como comandante en jefe” (Nein 2005: 196). El segundo capítulo, “Post Hoc, Ergo Propter Hoc” (1.2), sitúa como eje del conflicto principal del episodio este enfrentamiento entre Bartlet y los jefes del Estado Mayor. Sin embargo, compensa la indecisión del presidente y su respuesta airada a los militares con los extensos conocimientos de latín que posee Bartlet, una característica del presidente que se repetirá bastante a menudo a lo largo de todos los capítulos de la serie y que realza el hecho de que “sus capacidades intelectuales son mostradas frecuentemente” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 27), también revela que “la dimensión del heroísmo en *El ala oeste de la Casa Blanca* está claramente demostrada por el intelectualismo, que es una parte vital del personaje del presidente Bartlet” (*Ibidem*). De esta forma, “*El ala oeste de la Casa Blanca* brinda un héroe romántico que alcanza un estatus heroico no desde el logro militar o las hazañas físicas ejemplares sino desde un poderoso intelecto” (*Ibidem*). Así lo confirma cuando le confiesa a su médico personal, un militar llamado Tolliver, que no se siente cómodo con la violencia y que a pesar de saber que Estados Unidos tiene enemigos, él no se siente violento hacia ellos. La

razón de esta confianza personal nace del conocimiento consciente de Bartlet sobre el recelo que despierta entre los jefes del Estado Mayor su persona. De hecho, en presencia de los mandos militares el presidente reconoce que se siente como si estuviera frente a su propio padre. Tolliver, por su parte, anima a Bartlet asegurando que tiene la inteligencia más destacada de su generación y que si logra hacerla prevalecer en sus decisiones, los responsables militares terminarán respetándole.

La consecuencia inmediata de esta escena, repleta de sintonía emocional entre ambos, es el fallecimiento del médico, cuando su avión es derribado mientras sobrevuela Siria en una misión humanitaria. El comportamiento iracundo de Bartlet sorprende a los propios jefes militares porque el presidente pretende bombardear Siria como respuesta al avión militar estadounidense que han atacado. Evidentemente, Bartlet se muestra emocionalmente afectado por la pérdida de su amigo, que además estaba esperando el nacimiento de su primer hijo e incluso pretende aprovechar la situación para hacerse respetar entre los mandos del ejército. De nuevo, Sorkin, incide en subrayar el temperamento guardián de Bartlet quien siente como una terrible pérdida la muerte de su amigo. En esta ocasión, llevado por el honor que sitúa por encima de todo, incluso de la inteligencia alabada por Tolliver, el presidente aspira a dar una respuesta contundente para proteger a su país de otros posibles ataques en lo que los jefes del Estado Mayor consideran que es una respuesta desproporcionada.

La complejidad con la que Sorkin vuelve a proclamar el temperamento guardián de Bartlet, alejado del estereotipo beatífico con el que se suele asemejar a los presidentes que encajan en este molde, procede de un planteamiento del conflicto dramático en “que para hacer que los sentimientos de Bartlet estén justificados, Sorkin establece una conexión emocional entre el presidente y el médico. La escena entre los dos se mueve de la cháchara amistosa a revelaciones personales y consejos sinceros“ (Crawley 2006: 165). De esta forma, Sorkin vuelve a conseguir, esta vez, mediante la configuración temperamental de su personaje. Es decir, desde la personalidad dramática de Bartlet:

“Que su ideal descripción de la política como el ámbito de tomar decisiones difíciles por personas que son tolerantes humanistas y pensadores rigurosos, no solo crea una complejidad moral de la que tristemente carecen tanto el entretenimiento popular como la política, sino que subraya la pregunta: ¿por qué nosotros deberíamos despedir inmediatamente su idealismo?” (Nein 2005: 195).

Finalmente, en “Una respuesta proporcionada” (A Proportional Response”, 1.3) el Almirante Fitzwallace y McGarry, le aconsejan que reflexione seriamente su decisión para no favorecer una más que segura escalada de violencia contra Estados Unidos en el mundo. McGarry le explicará seriamente, “que no puede ir destrozando todo para proteger a los ciudadanos norteamericanos y que deben responder como una nación civilizada”. Bartlet en contra de sus pensamientos se deja guiar por la experiencia de ambos y accede a que los mandos militares preparen una respuesta proporcionada al ataque sufrido por la nación. Sin embargo, no pierde la ocasión para pedir explicaciones del papel que “representa la virtud de una respuesta proporcionada”.

Bartlet ha demostrado una gran inseguridad en el control de sus emociones en la primera gran crisis internacional desde que llegó a la presidencia. A pesar de que su intención ha sido, precisamente, la de transmitir la sensación contraria: seguridad. Su objetivo aspiraba a mostrar un perfecto dominio de la situación pretendiendo ser inflexible con el ataque sufrido por su país. Sin embargo, la intención de Bartlet de hacerse respetar en la Sala de Estrategia recibe una lección del Almirante Fitzwallace cuyo mensaje apela a la inteligencia que Tolliver alabó de Bartlet, como única herramienta para dirigir y controlar los asuntos que requieran de la presencia del ejército en el mundo. De hecho, la inseguridad que emana del presidente de Estados Unidos en el gobierno de esta crisis internacional resalta una peculiaridad destacada del temperamento guardián procurador: la sensación de ser flexibles en sus juicios porque transmiten la impresión de estar poco seguros de sí mismos aunque sólo sea en apariencia. De hecho, queda claro que Bartlet distingue lo que está bien de lo que está mal, sin embargo, son sus dudas acerca de la virtud que representa una respuesta proporcionada por encima de una que no lo es, lo que le sume en disquisiciones morales acerca de las condiciones de empleo de la fuerza militar.

Como se anticipó, el debate moral pertenece al carácter temperamental del guardián, sin embargo, esta vez la inseguridad de Bartlet y la flexibilidad que su pensamiento ha experimentado en esta crisis le acerca, esta vez, a las connotaciones características del guardián procurador, como lo fueron Nixon y Bush padre.

11.1.3. La inteligencia como base temperamental hacia la virtud

En la línea que se refiere al empleo de la inteligencia como principal arma para gobernar se puede comprobar que según la serie avanza y los capítulos se suceden y, lógicamente, el personaje de Bartlet va siendo mejor conocido, se descubre que posee “un doctorado en Económicas, que ha ganado un Premio Nobel y que tiene un vasto conocimiento de historia de la humanidad, así como de la Biblia. De alguna forma, su sabiduría demanda el respeto de su personal y todos ellos, además, poseen sentido del humor” (Nein 2005: 196). Como ya es sabido, este planteamiento se extiende al resto de personajes de la serie, que aseguran un nivel intelectual alto del programa, “a través de los andares habituales por los pasillos de la Casa Blanca, hablando con fluidez, incluso elocuentemente, acerca de leyes nacionales, filosofía, política e historia” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 26-27). Además, la conexión intelectual entre Bartlet y su equipo supera el plano profesional y alcanza el personal, como se ha comentado anteriormente, y se recalca en el capítulo “Los chalados y esas mujeres” (“The Crackpots and These Woman”, 1.5), cuando Bartlet reconoce a Ziegler que agradece cada día la decisión que tuvieron McGarry y Lyman de mantenerle como director de comunicaciones porque, aunque ambos se enfrenten en numerosas ocasiones, sabe que en la mayor parte de ellas Ziegler tiene razón. De este modo, se generan situaciones entre el personal de la Administración y Bartlet que originan “interacciones que se mueven más allá de la simple caracterización de Bartlet como un amigable y afable presidente, pues el tono subyacente de la serie hace la conexión paternal más explícita” (Crawley 2006: 149). Así de claro deja Bartlet la relación familiar con su equipo en el capítulo “A falta de cinco votos” (1.4.), donde se resalta su temperamento guardián: “Vosotros sois como mi familia. Siempre habéis estado ahí para mí, siempre habéis sido leales, honestos, duros trabajadores, buena gente y yo os quiero mucho. No digo esto lo suficiente”.

Hacia el final del episodio “Cena oficial” (The State Dinner”, 1.7), aparece por primera vez en la serie la primera dama, Abigail Bartlet. La irrupción es significativa porque aporta una constatación del temperamento guardián del presidente. En dicho capítulo, Bartlet tiene que lidiar de forma extraordinaria, al mismo tiempo, con un huracán que asola la costa este de Estados Unidos y hace peligrar una embarcación, con una huelga nacional de camioneros y, finalmente, con el asalto de una residencia en la que se mantienen como rehenes a varios niños. La acumulación de trabajo, que se añaden a la gran carga de requerimientos que ya de por sí se acumulan diariamente, suponen un desgaste físico y emocional para Bartlet que, sin

embargo, trata de servir a la nación con “su dotado intelecto, su compromiso y la honestidad presidencial que domestican el caos y restauran un orden enraizado en los ideales de la nación” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006:32).

El sentido de la responsabilidad de Bartlet desea arreglar todas las circunstancias que él considera una amenaza para la nación. Y no sólo esto, sino que además, él mismo pretende supervisar, personalmente, los acontecimientos que se han acumulado en el día. De esta forma, amenaza a los empresarios y trabajadores con nacionalizar los transportes de mercancías si no alcanzan un acuerdo antes de la medianoche; se intenta resolver la crisis de los rehenes con el envío de un negociador que, finalmente, será herido por los secuestradores; y, en la misma línea, para aliviar el aislamiento de los marineros de la embarcación que ha quedado a la deriva en medio del huracán, decide mantener una conversación por radio con el oficial de comunicaciones hasta que se pierda la señal, con la intención de mantener viva la esperanza de la tripulación y transmitir la preocupación directa del presidente por su situación. Por lo tanto, tiene sentido que, en la conclusión del episodio, Abigail le espete a su marido: “Tú tienes un gran cerebro, un buen corazón y un ego del tamaño de Montana. Tú no tienes el poder de arreglarlo todo, pero me gusta ver como lo intentas”. De esta manera, la primera dama incide de nuevo en el temperamento guardián vigilante de Bartlet. Un comportamiento que destaca la obligación moral del presidente para proteger y servir a los ciudadanos estadounidenses.

11.1.4. La fe religiosa como componente fundamental del temperamento de Bartlet

Otra de las características humanas con la que Sorkin construye el personaje de Bartlet está relacionada con la fe religiosa. El presidente de Estados Unidos es católico y trata de vivir de acuerdo con su fe. Sin duda alguna, esta predisposición del personaje principal a no separar su credo particular de su vida profesional potencia la complejidad dramática de muchas de las situaciones en las que el presidente se ve inmerso. En este sentido, Sorkin aporta hondura moral al personaje e incrementa el interés del argumento planteado en cada episodio porque incorpora el plano espiritual en la historia. Además, de esta forma acentúa su inclinación para dotar de un temperamento guardián vigilante a Bartlet. En la misma línea, Crawley afirma que “no sólo Sorkin inserta referencias religiosas explícitas en la narrativa de Bartlet, sino que también utiliza las convicciones morales

del personaje para enmarcar sus decisiones políticas” (Crawley 2006: 160) y, de este modo, a través de la elección del temperamento guardián vigilante del presidente, el guionista consigue aumentar el conflicto dramático entre el idealismo de Bartlet, entendido como rasgo ideológico, y las dosis de realidad que demanda la política, como se pudo comprobar en el capítulo anterior: “Sorkin interrumpe el ideal teniendo que envolver a Bartlet en un comportamiento moralmente ambiguo. En el transcurso de la historia, Bartlet toma una serie de decisiones que cuestionan la naturaleza de su carácter moral” (Crawley 2006: 160) y así crea “un tono ético que subyace en muchos episodios” (Crawley 2006: 164).

“El Sabbath” (1.14) es el episodio de la primera temporada donde mejor se aprecia la tensión existente entre el temperamento guardián vigilante de Bartlet y el marco político en el que tiene que tomar las decisiones. Como se ha comentado en el capítulo anterior, la trama gira en torno a la posibilidad que el presidente tiene de condonar la pena de muerte a un reo a pocas horas de que se cumpla la sentencia. El presidente aparece rezando el rosario en un detalle de Sorkin por recalcar la naturaleza profundamente moral de su decisión y, a la vez, la dimensión política de la misma. La enorme tensión interior que supone para el presidente el enfrentamiento entre sus creencias religiosas y su acción política, que supondría cuestionar la decisión de los Tribunales de Justicia donde se ha juzgado el caso, son exploradas por Sorkin hasta el punto en que el presidente solicita que avisen a un sacerdote amigo para que acuda a la Casa Blanca con el objetivo de recibir consuelo espiritual. “La lucha de Bartlet en “El Sabbath” es claramente entre su moralidad, aquí fuertemente influenciada por su fe religiosa y lo que él percibe que es su función pública como presidente” (Crawley 2006: 175). De hecho, cuando el sacerdote le pregunta cómo prefiere que le llame, “Jed” o “señor presidente”, Bartlet argumentará como respuesta, en un intento por lavar su conciencia, que se decanta por “señor presidente”, pues “hay innumerables decisiones que tengo que realizar en esta habitación [se refiere al Despacho Oval]... donde es mejor no pensar en uno mismo como hombre, sino como profesional”.

La gran presión que sufre Bartlet como consecuencia del debate moral que padece interiormente es propia de un temperamento guardián. Una situación parecida se genera cuando Ziegler organiza un funeral a un veterano de la guerra de Corea que ha acabado como un indigente más en las calles de Washington y ha fallecido de inanición. Cuando Bartlet se entera, al final del episodio “In excelsis Deo” (1.10), de que Ziegler ha organizado un funeral sin solicitar el permiso presidencial, el presidente le

reprende y le pregunta con ironía si todavía siguen en la OTAN o si existe alguna otra circunstancia que desconoce porque a su director de comunicaciones también se le haya ocurrido actuar a sus espaldas. Bartlet deja claro a Ziegler que no pueden ir organizando entierros a todo aquel que no pueda sufragárselos; sin embargo, le agradece la decisión que ha tomado porque representa de forma certera, no sólo el espíritu de su forma de gobernar sino la inclinación de su temperamento guardián vigilante. Una idea que más tarde se trasladará al discurso del Estado de la Unión, en el capítulo “Lo hará de vez en cuando” (1.12), donde Ziegler aconseja a Bartlet que el tono de la alocución debe ir orientado a resaltar que “el gobierno es el lugar de acogida donde no se deja a nadie atrás cualquiera que sean las circunstancias”, como se pudo apreciar en el capítulo anterior.

Como se puede comprobar, Sorkin reafirma el temperamento guardián de Bartlet en la reprimenda que proporciona a Ziegler porque aunque se muestra alterado por la decisión unilateral del director de comunicaciones reconoce que ha obrado correctamente. Además, la consciencia con la que Bartlet arguye que es imposible mantener ese tipo de ayudas lo diferencia de Ziegler, quien se sitúa más cercano a un temperamento idealista que, como se vio en el capítulo cuarto, aspira a trascender la realidad sin atender a las limitaciones que emanan de la misma. En este sentido, Bartlet es consciente de que él guía la moralidad de una comunidad, una particularidad propia de los guardianes. No obstante, Ziegler a través de sus acciones parece que guía la moralidad de un individuo, un rasgo característico de los idealistas. No obstante, Bartlet se aproxima al citado temperamento cuando atiende la sugerencia de Ziegler de modificar el tono del discurso del Estado de la Unión y acepta incorporar al texto la idea de que el gobierno nunca deja a nadie atrás. Sorkin incide, de esta forma, en complicar el personaje de Bartlet introduciendo rasgos propios de este tipo de temperamento, similar al que define su carácter, pero con el que mantendrá profundos conflictos dramáticos, según avanza la serie, visibles en las discusiones entre el presidente y Ziegler.

11.1.5. El temperamento de Bartlet en la relación con su hija Zoey

También se aprecia el temperamento guardián de Bartlet en la relación que mantiene con su hija, Zoey. Por un lado, cuando decide aumentar la protección de su hija, en “El Sr. Willis de Ohio” (“Mr. Willis of Ohio”, 1.6) y, por otro lado, cuando quiere celebrar su ingreso en la universidad, en “Los chalados y esas mujeres” (1.5). En el primer caso, el temperamento de Bartlet aparece después de un altercado que sucede en un bar de

Washington donde unos estudiantes pretenden ligar con ella de malas maneras. La consecuencia inmediata de la decisión que lleva a Bartlet a aumentar la protección de Zoey, lo enfrenta a su propia hija que protesta por la extrema vigilancia a la que su padre le somete y que merma su libertad. En la escena que enfrenta a ambos, Bartlet augura el secuestro que se producirá al final de la cuarta temporada y que pondrá en muy serias dificultades su labor como presidente. Así, se lo hace saber: “entonces tendremos un nuevo problema porque este país ya no tiene un comandante en jefe. Tiene un padre que es incapaz de tomar decisiones porque su pequeña hija está en una choza no se sabe dónde... con una pistola en su cabeza. ¡¿Lo entiendes?!”.

En esta circunstancia, “Bartlet expresa sus sentimientos como presidente y como padre. De nuevo el diálogo sugiere que los dos roles no son fáciles de separar dentro de la concepción de la presidencia que posee Sorkin” (Crawley 2006: 151). Es decir, vida pública y vida privada no pueden ir desconectadas cuando se trata del presidente de Estados Unidos. Finalmente, el temperamento guardián del presidente, cada vez más furioso y enfadado a medida que avanza la conversación, vence en la disputa verbal con su hija que acepta la decisión de su padre. De nuevo, Sorkin evita caer en el habitual aire de tranquilidad y calma con el que suele representarse a las figuras con fuertes convicciones morales y elevados valores familiares e ilustra el temperamento guardián de Bartlet desde una perspectiva menos habitual que potencia la complejidad del personaje dramático. En el segundo caso, no sucede así, cuando Bartlet pretende celebrar el ingreso de Zoey en la universidad de Georgetown cocinando su comida preferida para festejar la ocasión. Una escena que muestra a la perfección los valores familiares del presidente en línea con la teoría que define el temperamento guardián que adopta su personalidad.

En “Seis reuniones antes de almorzar” (1.18), Bartlet también tiene que apaciguar el enojo que le domina para permitir que su temperamento guardián gestione con diligencia un asunto delicado en el que está involucrada su hija Zoey. Bien es cierto que la secretaria de prensa, Cregg, actúa rápidamente para calmar al presidente y evita, de este modo, una noticia de primera plana. La causa de la ira de Bartlet procede de la intromisión en la vida privada de Zoey de un periodista de un periódico sensacionalista que ha acudido al campus de la universidad donde estudia la hija del presidente para preguntarle acerca de su relación con David Arbor, el hijo de un gran donante del Partido Demócrata que ha sido arrestado en una fiesta por un delito grave de posesión y distribución de drogas. La razón por la que el periodista pregunta a Zoey es que ella asistió

a la misma fiesta universitaria y, además, guardaba las llaves del coche de Arbor. La respuesta de Zoey ante la repentina aparición que el periodista realiza en la cocina de uno de los restaurantes de la universidad es negar que conociera a Arbor. La mentira de Zoey, por lo tanto, se convierte en noticia y las sospechas de la prensa amarilla la relacionan con el consumo de drogas. La violenta reacción de Bartlet, nada más conocer la historia, es dirigirse airadamente a la Sala de Prensa para advertir a los periodistas que no vuelvan a acosar a su hija con preguntas. Cregg, sin embargo, tranquiliza al presidente por el camino haciéndole consciente de que su intervención convertirá en gran noticia nacional lo que en ese momento es sólo portada en la prensa amarilla. De esta manera, el temperamento guardián de Bartlet debe controlarse producto de una respuesta irracional al intento de proteger a su hija. Por lo tanto, en esta ocasión, debe optar por ampararla de otra forma.

11.1.6. La manifestación del temperamento de Bartlet en relación con McGarry

Como consecuencia de su temperamento guardián, Bartlet, también manifiesta una gran preocupación y, de nuevo, un carácter paternal cuando es consciente de que su amigo y jefe de gabinete, McGarry, atraviesa malos momentos vitales. En lo personal, se está divorciando de su mujer, Jenny, porque es incapaz de mantener un equilibrio entre su vida personal y profesional. Así, se lo hace saber a cuando ella, ante las reiteradas ausencias de su marido, le obliga a elegir entre su matrimonio y su trabajo: “en estos momentos, nada es más importante que lo que estoy haciendo, ni siquiera mi matrimonio”, responde McGarry dejando clara su postura. En lo profesional, la fidelidad de Bartlet a su amigo se expresará también a través de un gran sentido del honor cuando se niega a admitir la dimisión de su jefe de gabinete a pesar de la complicada situación en la que se encuentra su presidencia, debido a la investigación que está sufriendo McGarry por su pasada adicción al alcohol y al valium. En el capítulo “Lo hará de vez en cuando” (1.12), Bartlet, explica al secretario de Agricultura lo que debe hacer para elegir a su jefe de gabinete⁵³: “¿Tienes un amigo a quien confiarías tu vida en cualquier situación? Ese es tu jefe de gabinete”. Al mismo tiempo, Bartlet, ignora que McGarry ha escuchado la conversación desde su despacho.

⁵³ El secretario de Agricultura ha sido elegido por Lyman para quedarse en el Despacho Oval y ocupar la presidencia de la nación, en el caso de que el Capitolio sufra un atentado o alguna otra circunstancia de gravedad que deje aislado al presidente mientras acude al Capitolio para proclamar el discurso del Estado de la Unión.

11.1.7. El temperamento guardián de Bartlet y el objetivo del presidente de promover la educación

Durante la primera temporada, la serie muestra con claridad la importancia que adquiere la educación que han recibido los personajes que forman parte de la Administración Bartlet. Es decir, las universidades en las que han estudiado y los conocimientos culturales que poseen ilustran a la perfección la opinión de Sorkin sobre las personas que deben ocupar cargos de responsabilidad en la Administración Pública. “Los miembros del personal de Bartlet son individuos con fuertes sentimientos personales, excelentes hábitos de trabajo, una lealtad inmensa y grandes principios” (Levine 2003: 44), siguiendo esta línea, la narrativa de *El ala oeste de la Casa Blanca* incide en la principal virtud del gabinete de Bartlet convirtiéndola en su mayor preocupación. De esta forma, Sorkin incide en la coherencia existente entre el temperamento guardián de Bartlet y el impulso que pretende otorgar, mediante referencias argumentales directas, a la mejora de la educación pública del país. Así, en el capítulo “Navegación celestial” (1.15), el presidente firma una nueva ley de educación que va a destinar 700 millones de dólares para mejorar los colegios públicos. Como se aprecia, la preocupación de Bartlet y su equipo por este tema guarda coherencia con el temperamento guardián que conforma su personalidad porque los guardianes consideran la educación algo primordial que constituye la base para que existan leyes más justas.

Del mismo modo, el nombramiento de Mendoza para el Tribunal Supremo, en el episodio “La lista final” (1.9) y más tarde recalado en “Navegación celestial” (1.15), insiste en el temperamento guardián vigilante del presidente porque retrata a la perfección la responsabilidad de Bartlet para elevar el tono moral de la nación, mediante la elección de un juez imparcial, como demuestra su historial de condenas. El objetivo que persigue Bartlet con la designación de Mendoza es educar tanto a los infractores de la ley como al resto de la sociedad estadounidense para que sean conscientes de que con la designación de Mendoza está promoviendo la ecuanimidad de la justicia para condenar a individuos de razas distintas que han cometido el mismo delito con la misma pena. Además, la configuración de Bartlet como un presidente guardián vigilante es llevada por Sorkin hasta el último detalle, cuando Bartlet le confiesa a Mendoza al final del episodio, “La lista final” (1.9): “Tú no eras mi primera elección pero eres la última y la correcta. Qué comience la buena lucha”. Así, “Sorkin utiliza su sencillez para armar el mensaje moral central de la historia... porque el nominado [Mendoza] es construido como la elección moral correcta, un marco que se hace más explícito por la caracterización

que realiza Sorkin del candidato fallido [el juez Harrison, como se mencionó en el capítulo anterior] como un elitista” (Crawley 2006: 164).

Finalmente, el debate sobre las drogas que Bartlet pretende impulsar en “Condenas mínimas obligatorias” (1.20), donde se debe decidir qué hacer con 2 millones de dólares del presupuesto del año para drogas – invertirlos en tratamientos preventivos o destinarlo para construir cárceles y centros de desintoxicación –, repercute de nuevo en el temperamento guardián de Bartlet, aunque esta vez como procurador. La razón se debe a que el presidente prefiere destinar la cantidad económica a tratamientos preventivos que promuevan conductas ejemplares que no precisen de la intervención de la ley en el futuro. De esta forma, consigue dejar a un lado las normas y las regulaciones en beneficio de la actuación directa sobre el problema para eliminarlo de raíz. Como se pudo apreciar en el capítulo cuarto, los presidentes que otorgaban más importancia a la educación ciudadana que a regular su conducta eran considerados guardianes procuradores. De hecho, otra característica de los presidentes que gozan de este temperamento particular es que no son grandes legisladores y Bartlet, desde luego, no lo es porque, como se pudo comprobar en el capítulo décimo, fracasa reiteradamente en el intento de que el Congreso ratifique muchas de las leyes que impulsa desde la Casa Blanca.

Además, al final del episodio, Sorkin vuelve a dar una muestra del temperamento guardián de Bartlet cuando los personajes que configuran el personal principal de su Administración se alinean a los pies de su cama y esperan su turno para compartir con él los asuntos del día. “Este obligado espacio doméstico ofrece calma contra los inquietantes aspectos de la vida política” (Finn 2003: 118), y, de esta forma, no sólo se vuelve a destacar la relación que existe entre la vida privada y la vida pública de Bartlet sino, también, de manera visual se destaca el carácter familiar, la confianza y la gran autoridad moral que el presidente representa para su equipo de trabajo.

11.1.8. El temperamento racional que se manifiesta en el comportamiento de Bartlet

Por otro lado, es muy interesante destacar la gran cantidad de momentos en los que Sorkin destaca el interés del presidente por adquirir conocimientos y transmitirlos para poner en práctica su nivel de sabiduría. La inquietud que demuestra Bartlet por poseer un gran número de habilidades en muchos campos lleva a Sorkin a realizar una representación

del carácter del presidente que le acerca, en este sentido, al temperamento racional.

Por ejemplo, en “El Sr. Willis de Ohio” (1.6), Bartlet demuestra durante una partida de póker sus conocimientos de la lengua inglesa, de agricultura y de Sudamérica mientras, al mismo tiempo, mantiene la concentración sobre el juego de cartas. En “Enemigos” (“Enemies”, 1.8), Bartlet ilustra a Lyman sobre las características particulares de los cincuenta y cuatro Parques Nacionales que existen en Estados Unidos. En “In excelsis Deo” (1.10) se destaca el interés del presidente por coleccionar libros antiguos: así se aprecia cuando Bartlet aprovecha la víspera de Nochebuena para visitar una librería de libros antiguos con el objetivo de hacerse un regalo a sí mismo. Además, la visita a la librería supone una circunstancia que aprovecha para mostrar su sabiduría y su cultura al personal de la Casa Blanca que le acompaña. “Este detallado análisis de textos así como conocimientos históricos describen un presidente filólogo que conoce muy bien los textos centrales de Estados Unidos. Está hiperinformado y trabaja diligentemente para hacer de sí mismo alguien inteligente” (Finn 2003: 106). De nuevo, en “Lo hará de vez en cuando” (1.12), el secretario de Agricultura, que esperará a Bartlet en el Despacho Oval hasta que regrese del Capitolio, le regala al presidente un ejemplar de la Constitución en latín, una lengua que el presidente domina a la perfección y también, por último, en el capítulo “Seis reuniones antes de almorzar” (1.18), aparece leyendo en el Despacho Oval un libro escrito por George Washington sobre las normas de convivencia. De esta manera, al tiempo que Sorkin remarca la inquietud intelectual del presidente que resalta su inclinación hacia el temperamento racional, aprovecha la circunstancia para enlazar dicha actitud de Bartlet con el pasado de Estados Unidos, que como se aprecia no es sólo familiar, sino que también existe a través de los textos que más le interesan.

Sin embargo, este amor por la inteligencia y el buen uso del lenguaje que caracterizan a Bartlet es tratado casi siempre por Sorkin con mucho sentido del humor, rebajando así la solemnidad y el elitismo que podrían haber distanciado a muchos espectadores de la serie. Este enfoque tonal del que participan las escenas que giran en torno a los conocimientos generales de Bartlet describe la mayor parte de la comedia que presenta la serie. Y se ilustra, casi siempre, en la escucha sufriente que muestra el interlocutor del presidente que asiste hastiado e impasible a la demostración de sabiduría que tiene que soportar por parte de Bartlet. Como afirma Crawley “Sorkin utiliza la inteligencia del presidente para efectos cómicos y dramáticos. Él [Sorkin] hace del amor de Bartlet por el conocimiento arcano una fuente de

humor, una extravagante excentricidad que enmarca al personaje como simpático” (Crawley 2006: 182).

En otras ocasiones, la inteligencia de Bartlet es tratada con seriedad cuando se refiere a las rápidas decisiones que debe realizar en las reuniones diarias que mantiene con miembros de su equipo, con dirigentes extranjeros y con otros políticos norteamericanos. La lucidez y la claridad con que enfoca los asuntos le ganan el prestigio de los mismos asesores que se ríen de él cuando manifiesta sus conocimientos culturales más intrascendentes:

“Mientras una gran parte del humor de la serie viene del entusiasmo de Bartlet por los pequeños detalles, como en un episodio en el cual Lyman se refiere a Bartlet como *conocimiento enciclopédico de las cosas ridículas e idiotas* [“Enemigos”, 1.8], Sorkin también construye un lado más serio del intelecto de Bartlet. El personaje es doctor en Económicas, habla latín, es un laureado premio Nobel y tiene una *mente única en su generación* [“Post hoc, ergo propter hoc”, 1.2]” (Crawley 2006: 183).

Como se ha podido comprobar, se aprecia que durante la primera temporada ha prevalecido en Bartlet un temperamento guardián, con una inclinación más pronunciada hacia las características del vigilante que a las del procurador, pero también hay que mencionar que el temperamento del presidente goza de particularidades más proclives hacia los racionalistas, sobre todo, en lo que se refiere a la inteligencia que define su carácter y, concretamente, hacia el perfil del racionalista director. Se puede concluir que a través del arquetipo presidencial del temperamento guardián, Sorkin explora la emoción y el drama de las escenas para resaltar el estilo serio y profundo que pretende hacer patente en su dibujo de la Casa Blanca y, sin embargo, a partir del temperamento racionalista aspira, sobre todo, a manifestar un tono más ligero y digerible por medio de la comedia. Aunque examine, también, las posibilidades dramáticas del conocimiento y la inteligencia desde las condiciones del temperamento racionalista director.

11.2. El temperamento presidencial en la Segunda Temporada

La segunda temporada, como ya se ha anticipado, comienza planteando un viaje al pasado de Bartlet. Sorkin, utiliza como recurso narrativo el atentado sufrido por la comitiva presidencial en el último episodio de la primera temporada para realizar el viaje en el tiempo. De este modo, aprovecha el estado de inconsciencia de Bartlet y Lyman, que deben ser intervenidos quirúrgicamente con urgencia, para indagar en la construcción dramática del personaje de Bartlet. En este regreso a los orígenes presidenciales del personaje se puede bucear en las claves que han

permitido su edificación como personaje a partir del temperamento guardián. Sin embargo, el final de la temporada traerá a primer plano conflictos semejantes que, del mismo modo, dificultarán la exteriorización del temperamento guardián vigilante de Bartlet.

11.2.1. La lucha interna de Bartlet por afianzar su temperamento presidencial antes de llegar a la Casa Blanca

En “A la sombra de dos tiradores: Parte I” (“In the Shadow of Two Gunmen: Part II”, 2.1), el congresista Josiah Bartlet pronuncia un discurso ante los votantes que lo han elegido para representar al estado de Nueva Hampshire en la Cámara de los Representantes del Congreso. En el acto, el futuro presidente, explica a los ganaderos del estado las razones que le llevaron a votar en contra del pacto lácteo. Un acuerdo según el cual los productores de leche percibirían más ingresos pero que, sin embargo, encarecería el acceso a este producto básico a los ciudadanos. En una decisión por hacer un país más justo Bartlet tomó una decisión que iba en contra de la riqueza del estado que representaba para favorecer a aquellos norteamericanos que poseían rentas más bajas.

Los ideales de Bartlet permiten, en esta ocasión, adivinar el temperamento guardián vigilante del presidente que el espectador ya conoce desde la temporada anterior. Por lo tanto, su carácter se funde con su ideario desde los orígenes de la carrera presidencial del personaje y el rasgo ideológico y el rasgo psicológico coinciden con el propósito de conseguir un país más justo. Su predilección por aproximar las decisiones a la virtud determina su compromiso con aquellos que sufren unas condiciones de vida más duras. Una decisión de Bartlet que provoca que McGarry le asegure a Lyman: “ya es hora de que un buen hombre pueda llegar a la Casa Blanca”, después de presenciar el discurso al que ha sido invitado por McGarry para convencerlo de que se una a la campaña presidencial de Bartlet: “es un verdadero deber moral la forma en que Bartlet es presentado en la carrera de las primarias y desde las constantes quejas del votante de Estados Unidos que está harto de políticos hipócritas, los votantes recompensarán la virtud cuando aparezca” (Paxton 2005: 168).

Sin embargo, durante la convalecencia de Bartlet y Lyman tras sufrir sendas operaciones, en el episodio siguiente, “A la sombra de dos tiradores: Parte II (2.2), el *flashback* traslada al espectador a un momento en que la carrera presidencial de Bartlet alcanza un punto culminante: la victoria en las primarias de Illinois donde el equipo del futuro presidente celebra el

triunfo. Sin embargo, entre el alborozo, el candidato presidencial es incapaz de reconocer los nombres de los asesores que le han ayudado a ganar las primarias demócratas. Bartlet prefiere seguir manteniendo la distancia con el grupo en una señal que el personal más cercano (Lyman, Seaborn, Ziegler y Cregg) interpreta como insolencia pero que, en el fondo, es una consecuencia de su inseguridad. Así, lo refleja el matrimonio Parry-Giles profesores de la universidad de Maryland cuando aseguran que “la construcción de las inseguridades internas del candidato culmina en un intercambio durante las decisivas primarias de Illinois donde Lyman comenta a Abigail Bartlet, *su marido es un auténtico hijo de puta, señora Bartlet*. Y ella replica, *no está preparado todavía, Josh. Está asustado*. (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 33-34). De esta forma, Sorkin narra el proceso de crecimiento desde la inseguridad inicial que le produce el vértigo de asumir con certeza que, realmente, puede llegar a ser presidente de Estados Unidos hasta la asunción consciente de los ideales proclamados durante la campaña, en el capítulo “Dejad que Bartlet sea Bartlet” (Let Bartlet Be Bartlet, 1.19), que la falta de seguridad ha inhibido hasta ese instante. Un tiempo que transcurre a lo largo de la primera temporada y que subraya la grieta que se ha abierto entre sus ideales y su temperamento porque el miedo y la inseguridad impiden que se imponga la naturalidad que supondría la unión de su temperamento guardián vigilante y sus ideales.

La actitud de Bartlet en la victoria de las primarias refleja un temperamento guardián procurador que le aleja del temperamento vigilante que le caracterizó cuando la carrera presidencial todavía se encontraba lejos de decantarse a su favor, como se ha visto al inicio de este epígrafe, en el discurso proclamado en el hogar de los veteranos. De este modo, se expone la forma en la que el temperamento guardián procurador se instaló en Bartlet y combatió en su interior con el guardián vigilante para definir su carácter definitivo como presidente. Una lucha entre la forma de ser natural de Bartlet y el pánico que experimenta cuando la inseguridad impide que el temperamento original se manifieste con normalidad.

11.2.2. La incorporación de Hayes para fomentar el diálogo político en la Casa Blanca

En esta ocasión, no tarda demasiado la serie en mostrar al espectador el tercer tipo de temperamento que pugna en el interior de Bartlet por imponerse y que ya se manifestó en la temporada anterior en su vertiente más cómica: el temperamento racional. El momento concreto tiene lugar en

el capítulo titulado “En esta Casa Blanca” (“In This White House”, 2.4), en cuya trama principal se sitúa la inclinación natural de Bartlet hacia las personas inteligentes. El conflicto surge cuando el presidente quiere contratar como asesora legal de la Casa Blanca a una abogada republicana, Ainsley Hayes, que ha demostrado sobradas capacidades para desenvolverse perfectamente en los asuntos de Estado. La notoriedad pública le ha llegado cuando ha sido capaz de neutralizar la capacidad intelectual de Seaborn en un programa de televisión que se centra en asuntos relevantes de política. El personal de la Administración Bartlet se muestra incrédulo ante la idea de que el presidente incorpore a su equipo a una republicana, pero McGarry les explica que “al presidente le gusta la gente inteligente que no está de acuerdo con él”. Así, se afianzan en Bartlet los rasgos más característicos del temperamento racional director que, como ya se comentó, vienen definidos, principalmente, por una afición a cualquier tipo de conversación de la que se pueda aprender y a la resolución de problemas que reafirman su amor por la inteligencia. Incorporar al personal de su Administración a una republicana con buenas dotes para el debate origina en el seno de la Casa Blanca “un estado que enfatiza la visión y el modelo del diálogo político como centro de la disputa y el agonismo, un modelo que la serie continuamente promueve” (Chambers 2003: 95). Además, Hayes asume la llamada de Bartlet como un deber hacia su país, reforzando con su respuesta la importancia que tiene el servicio público para Sorkin.

11.2.3. Cuando el temperamento guardián vigilante se convierte en espejo en el que mirarse

Sin embargo, en el mismo episodio Bartlet recurre a su temperamento guardián vigilante para prestar toda la ayuda posible al presidente Nimbala, cuyo país se encuentra asolado por el SIDA, como se pudo comprobar en el capítulo décimo. Del mismo modo, le ofrece asilo en Estados Unidos cuando conoce la noticia de que el país africano ha sido tomado por un grupo de rebeldes que, además, controla el aeropuerto y dificulta el regreso de Nimbala. Pero Bartlet no cuenta con el temperamento predominante de Nimbala, también guardián vigilante, y se empeña en regresar inmediatamente a su país para permanecer junto a su pueblo en un ejercicio profundo de responsabilidad, sin atender el ofrecimiento del presidente norteamericano. La fidelidad a su país y la moralidad de las acciones de Nimbala que rechazan la protección y ayuda de Bartlet penetran en el presidente estadounidense reforzando su temperamento guardián vigilante.

11.2.4. El temperamento presidencial de Bartlet como ejemplo de virtud

Otra manifestación del temperamento guardián vigilante de Bartlet en la segunda temporada se encuentra en la decisión de permitir el acceso hasta el Despacho Oval del periodista del *Washington Post*, Danny Concannon, que ha publicado recientemente varios artículos en su periódico en los que describe al personal de la Administración Bartlet como aficionados que desconocen la esencia de sus tareas. El episodio lleva por nombre “El Congreso fracasado” (“The Lame Duck Congress”, 2.6), y en el mismo se despiertan en Bartlet sentimientos contrariados por la dureza de los artículos, cuyo origen está en el deseo de Concannon por conocer quién ocupará el escaño de relaciones exteriores que ha quedado vacío y si el presidente, convocará al Senado para la ocasión. La falta de una respuesta clara a sus cuestiones por parte del personal de la Casa Blanca lleva al periodista a escribir las columnas en las que ridiculiza a los asesores de Bartlet en su periódico. Ante esta circunstancia Bartlet decide cancelar su suscripción personal al periódico de Concannon pero no la de la Casa Blanca que compra diariamente mil ejemplares del rotativo. De esta forma, desatiende los consejos de Cregg que le sugería cancelar la tirada entera como reprimenda por los comentarios de Concannon e impedir, además, la posibilidad de que el periodista pudiera realizar una entrevista-reportaje de tres páginas sobre las tareas diarias del presidente. En su lugar, Bartlet reafirma la libertad de prensa con su decisión aunque, al mismo tiempo, muestra su desacuerdo con la opinión de Concannon como demuestra la cancelación de su suscripción personal al periódico. De esta forma, vuelve a hacer alarde de su temperamento guardián vigilante y de su autoridad moral respetando la ley y acercando su decisión a la virtud.

La religiosidad católica de Bartlet vuelve a poner de manifiesto la hondura moral de su carácter cuando debe resolver el problema que supone la llegada de exiliados chinos que alcanzan las costas de Estados Unidos buscando la posibilidad de manifestar su fe abiertamente. Como se ha podido comprobar, en el capítulo décimo se enfocó la trama de “Shibboleth” (2.8) desde la perspectiva de lo que supone el *sueño americano* en la serie creada por Sorkin. No obstante, en este epígrafe se va a insistir en la configuración del temperamento de Bartlet a partir de su comportamiento en dos tramas del mismo episodio. Por un lado, la mencionada historia de los exiliados chinos y por otro, la alta estima con que Bartlet trata a su ayudante personal, Young, al que considera prácticamente como un hijo. Como asevera Feuerherd, la trama de los refugiados chinos “es una importante demostración de cómo la moralidad afecta al trabajo político” (Feuerherd 2000: 47) porque en la configuración

del temperamento guardián de Bartlet ha participado de forma muy significativa su religiosidad. En este sentido, en “El viaje a Portland” (“The Portland Trip, 2.7), Sorkin desvela que Bartlet se matriculó en la Universidad de Notre Dame porque consideró seriamente entrar en el seminario.

Crawley también subraya que “Sorkin utiliza el catolicismo de Bartlet como un punto de referencia para remarcar el carácter espiritual del presidente” (Crawley 2006: 170), una cualidad de la personalidad del presidente que durante la segunda temporada va a ocupar un lugar destacado en el desenlace de la misma. Mientras tanto, Sorkin explora en “Shibboleth” (2.8) su religiosidad para potenciar el temperamento predominante de Bartlet:

“La escena [entre el líder de los refugiados chinos y Bartlet] ilustra el papel de Bartlet como guardián religioso de los valores estadounidenses. Fe que llega a ser la clave de la espiritualidad y secularidad de Estados Unidos. Mientras Sorkin podría haber explorado el asunto como un tema legal o diplomático, elige contextualizarlo en términos religiosos y proporciona, así, al presidente el rol de guía moral” (Crawley 2006: 167).

De esta manera, Sorkin evita enfocar el asunto desde un temperamento racionalista, como hubiera sucedido si el intento de resolver la situación se acometiera desde el punto de vista diplomático o legal. En esta circunstancia, el presidente hubiera optado por conocer todos los datos materiales posibles para salvar a los refugiados antes de tomar una decisión. Sin embargo, se identifica desde el principio en el plano emocional de sus vivencias y aflora por encima de su capacidad racional su temperamento guardián vigilante que expresa preocupación por los refugiados y otorga al acontecimiento una solución moral, donde su catolicismo desarrolla un papel fundamental.

En el mismo capítulo, demuestra un sentimiento paternal hacia Young cuando le regala un cuchillo tallado a mano que tradicionalmente ha pasado de padre a hijo durante generaciones en su familia. El respeto de la tradición, como se comprobó en el capítulo cuarto, es una de las características principales de los presidentes que poseen un temperamento guardián. En esta circunstancia, aunque no exista una relación de parentesco, predomina un lazo emocional que les une a ambos desde la primera temporada como si fueran padre e hijo en la realidad. Como afirma Hayton:

“La más convincente imagen de Bartlet como padre de la nación y padre de Zoey sucede en “Lord John Marbury” (1.11). En este episodio, Charlie pide

permiso al presidente para citarse con su hija... Bartlet hace una referencia irónica a sí mismo como interpretando una parte de *Adivina quién viene esta noche* (*Look Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer, 1967), en lugar de interpretar el papel de presidente y cuando, finalmente, concede el permiso a Charlie para salir con Zoey, Bartlet debe dar un paso adelante a su rol presidencial avisando a Charlie de los peligros de salir con la hija del presidente” (Hayton 2003: 69).

Desde “Lord John Marbury” (1.11), la relación entre ambos se hará cada vez más cercana y estrecha hasta que alcanza el punto de mayor intimidad en “Shibboleth” (2.8), donde Bartlet adopta definitivamente a Young, como al hijo que nunca tuvo, a través del gesto que supone ofrecerle tan significativo regalo: “Sorkin demuestra claramente la naturaleza paternal de la relación de Bartlet y Young” (Crawley 2006: 149). A partir de las dos tramas expuestas, Sorkin, pondrá de manifiesto nuevamente el temperamento guardián vigilante de Bartlet que asoma en el compromiso que adquiere el presidente con la familia, la tradición, la costumbre y los valores religiosos.

11.2.5. Conflictos interiores de Bartlet que dificultan un comportamiento acorde a su temperamento guardián vigilante

También puede apreciarse el lado oscuro de Bartlet en la exploración que Sorkin realiza de la psicología del personaje para detallar de forma compleja su temperamento guardián vigilante, cuando se enfada con su hija pequeña, Ellie. En el capítulo titulado “Ellie” (2.15), ella ha realizado unas declaraciones a un periodista asegurando que su padre no despedirá a la cirujana general por unos comentarios que la doctora ha realizado a favor de la legalización de la marihuana. Se da la circunstancia que la cirujana es madrina de Ellie y las palabras de la hija pequeña de Bartlet la sitúan en una situación embarazosa, tanto en la esfera pública como en la privada. Del mismo modo, el conflicto se traslada en Bartlet del escenario público que supone el bochorno social que sufre, tras ser aconsejado por su propia hija acerca de la decisión que debe tomar, a incidir directamente en el marco privado, donde se aprecia el conflicto de carácter personal que presentan padre e hija. Ellie está frustrada porque se muestra incapaz de hacer feliz a Bartlet. La revelación final del episodio implica la reflexión por parte del presidente del poco cuidado que ha tenido para conservar una relación más estrecha y confiada con su hija. Así, para Ellie “[Bartlet] no es un padre ideal, un hecho que Sorkin desarrolla más tarde en una escena entre Bartlet y la cirujana general. Porque la escena es un gran ejemplo de las complejidades con las que Sorkin aborda la caracterización paternal de la presidencia” (Crawley 2006: 152).

En la conclusión del capítulo, Bartlet rechaza la dimisión de Millie, la cirujana general, que ha facilitado con su gesto la posición del presidente. Con la decisión de dimitir ha evitado que Bartlet tuviera que tomar una postura al respecto que, en ningún caso, favorecería a la presidencia. La consideración final que lleva a cabo el presidente a la afirmación de Millie según la cual le cuestiona que la Administración debe centrarse en “cosas más grandes”, mostrando así su perplejidad por la forma exagerada con que Bartlet se ha enfrentado al asunto que ella, sin embargo, no considera tan relevante, es respondida por Bartlet asegurando que “estas son las cosas grandes”, confirmando la evolución del personaje durante el episodio que termina dando importancia a la parte privada que provocado el conflicto. La conversación que el presidente ha mantenido con la madrina de su hija aborda dicha evolución del personaje de Bartlet, desde la negación inicial de la supuesta mala relación que mantiene con su hija pequeña que argumenta justificando el mismo trato a todas sus hijas, hasta la aceptación final de la situación y la asunción de su responsabilidad como padre de Ellie en el maltrecho vínculo que mantiene con ella. Este reconocimiento permite la aparición de su temperamento guardián vigilante que ha permanecido oculto en la relación con su hija menor, hasta ese momento. Tal y como recalca, Crawley:

“La construcción de esta escena [entre Bartlet y Millie] por parte de Sorkin convierte a Bartlet en un padre distante y defensivo, displicente con los sentimientos de su hija e incapaz de tomar alguna responsabilidad en su dañada relación... [Al final de la conversación] con Bartlet hablando como un hombre, un padre dolido más que como presidente, Sorkin posiciona al espectador para aceptar los fallos del personaje como errores personales. El espectador descubre en Bartlet a un padre que quiere ser amado por su hija” (Crawley 2006: 153-154).

El personal que trabaja para Bartlet en la Casa Blanca empieza a conocer la enfermedad del presidente en el episodio “El filibustero Stackhouse” (“The Stackhouse Filibuster”, 2.17), cuando Abigail se lo confiesa a McGarry. A continuación, en el siguiente capítulo, irán siendo conscientes de la situación el resto de los miembros del gabinete empezando por Ziegler. Desde luego, la afirmación que emite Ziegler, que posee un temperamento idealista, denuncia la decisión de Bartlet porque ha privado a la nación de una circunstancia importante que incumbe al presidente y que podría haber influido en su elección dos años atrás. Ziegler asegura que la resolución del presidente de ocultar su grave enfermedad impidió que los ciudadanos norteamericanos pudieran votar con libertad. Para Ziegler, esconder la verdad supone engañar a la nación y atentar contra la moral. A partir de este momento, la Administración Bartlet empezará a trabajar para medir las consecuencias que tendrá el comunicado

del presidente en el que anunciará su enfermedad entre los electores estadounidenses.

Sin embargo, la resolución que adopta Bartlet convencido por Ziegler de sincerarse con la nación, no evita que hace diez años el presidente tomó una decisión propia del temperamento artesanal. En ella, el ejercicio de la moral que impone su temperamento guardián pasó a un segundo plano en el camino que decidió emprender para ser presidente. Hay que recordar que, tal y como se vio al inicio de este epígrafe, durante la campaña presidencial su temperamento guardián vigilante todavía estaba por mostrarse y lo mantenía oculto sobre todo en el trato personal. No sucedía así en el plano profesional donde las promesas realizadas se enmarcaban en un idealismo, como se vio en el capítulo anterior, que dejaba traslucir a priori un temperamento guardián vigilante. Así se demostró en el discurso de la casa de veteranos. Por esta razón, aunque Bartlet no se alejó del riguroso cumplimiento de la ley porque no incumplió ninguna cuando ocultó su enfermedad en las elecciones, si realizó una acción de dudosa moralidad, “Ziegler resalta la mala conducta de Bartlet como un asunto moral” (Crawley 2006: 175). De esta forma, podría afirmarse que el ocultamiento de su enfermedad lo distancia del temperamento guardián que vino caracterizando su personalidad una vez que logró la presidencia y se hace patente que cuando inició la campaña adoptó una resolución propia del temperamento artesanal.

Ofuscado por la humillación que ha supuesto el reconocimiento público de su enfermedad, el conflicto interior que experimenta Bartlet llega a su máxima tensión cuando cuestiona los principios religiosos que ayudan a potenciar su natural temperamento guardián y los pone en duda cuando se enfrenta a Dios después del funeral de su secretaria, la señorita Landingham. A la presión mediática que supone la comunicación de su enfermedad se ha sumado la muerte repentina de su secretaria y confidente. La consecuencia más inmediata en la que ha desembocado el solapamiento de estos dos acontecimientos en el tiempo ha significado un fuerte varapalo al habitual carácter de Bartlet regido por las decisiones morales. Así, “cuando Bartlet furiosamente se enfrenta a Dios en “Dos catedrales” (2.22), la escena no es tanto una específica crisis de fe religiosa sino más bien una crisis espiritual general” (Crawley 2006: 171).

Con el fallecimiento de su secretaria Bartlet ha perdido una referencia moral importante. Una confidente que le ayudaba a tomar las decisiones correctas desde el punto de vista moral y, en esos momentos, su ausencia le sume en un estado de inseguridad que se añade al complicado instante de la

revelación de su enfermedad: “La secretaria personal del presidente a menudo le proveyó de una voz moral. El drama es obvio. Una fuente de guía moral es eliminada en el momento en que la moralidad de la Administración está en peligro [por la comunicación pública de su enfermedad]” (Parry-Giles 2006: 40).

Al final de la segunda temporada parece que toda la personalidad que ha configurado el temperamento de Bartlet durante la mayor parte de los episodios se viene abajo porque las características que conforman el temperamento guardián se han erigido sobre una decisión que va contra la moral de las acciones que definen dicho temperamento. De esta forma, se percibe la sensación de que Bartlet, en el último capítulo de la segunda temporada, es incapaz de soportar esta realidad que permanecía oculta en su interior mientras “se engañaba a sí mismo convenciéndose de que estaba obrando bien”, tal y como le ha dicho Ziegler, y manifiesta su frustración dirigiendo su ira contra Dios, el pilar sobre el que fundamenta las decisiones características de su temperamento guardián.

De alguna forma, Bartlet manifiesta vergüenza y contradicción al ser realmente consciente de haber experimentado en su ser el temperamento artesanal y se introduce en un túnel donde no se reconoce a sí mismo como consecuencia de la crisis interna que sufre que, a su vez, le lleva a dudar, aunque sea por un instante, de la verdad del temperamento guardián que ha definido su personalidad presidencial hasta ese momento. De alguna manera, es como si al darse cuenta de que ha obrado contra la moral que tanto se ha jactado de proteger, su vida se hubiera convertido, repentinamente, en una mentira y en algo desconocido para él. En definitiva, Bartlet está sufriendo una crisis de personalidad como consecuencia de la lucha de temperamentos que se está produciendo en su interior fruto de unas decisiones pasadas que se enfrentan con las actuales. De este modo, Sorkin, otorga hondura moral y profundidad psicológica a la serie porque “*El ala oeste de la Casa Blanca* presenta a los espectadores un héroe romántico que es humano e imperfecto por el retrato de sus conflictos internos” (Parry-Giles 2006: 29). Al mismo tiempo, las enormes dudas morales que experimenta resaltan la naturaleza de su temperamento guardián vigilante.

11.2.6. La importancia de la inteligencia como medida del temperamento presidencial

Al mismo tiempo, Sorkin explora en “Dos catedrales” (2.22), las características propias de Bartlet relacionadas con el temperamento racional. En primer lugar, a través de los *flashbacks* que “introducen a un chico joven que escribe artículos en la revista de la universidad contra la prohibición de libros y es persuadido [por la señorita Landingham] para discutir el salario de los miembros de la universidad con su padre [que, además, es el rector de la universidad]” (Crawley 2006: 186-187). La señorita Landingham, que por aquel entonces es la secretaria de su padre, le anima a poner en juego su inteligencia y su inspiración: “Mírate. Eres más listo que el chico más listo de tu clase, has sido bendecido con el don de la inspiración. Debes saber esto por ahora, debes ser consciente de ello”. Del mismo modo, en el mismo capítulo el tema intelectual es trasladado al presente cuando el Bartlet adulto habla latín de forma fluida para expresar su enfado ante Dios por la injusticia que siente ante la pérdida de la señorita Landingham.

Se puede observar en este capítulo cómo desde la temporada primera las características de los temperamentos guardián y racional siguen intercambiando su protagonismo, según la escena, cuando no aparecen mezcladas en una misma secuencia. Sin embargo, como también se ha podido comprobar, la complejidad es máxima cuando se añaden algunas de las particularidades del temperamento artesanal en los capítulos finales de la segunda temporada. Sobre todo, cuando Bartlet se niega a reconocer que obró erróneamente, en contra de la moral que proclama, al no reconocer como un hecho negativo e incoherente con sus ideales y su temperamento presidencial el ocultamiento de su enfermedad. Una circunstancia que se manifiesta en Bartlet, como se ha comentado, en forma de crisis interna.

11.3. El temperamento presidencial en la Tercera Temporada

Tras la crisis de identidad que padece Bartlet en la conclusión de la temporada anterior, la nueva se abre en una línea parecida que sigue cuestionando las razones particulares de su temperamento guardián. No es casual que Bartlet se haya retirado, en el inicio de la tercera, a la finca de sus padres, en busca de sus raíces y de su verdadera identidad, para reflexionar sobre su futuro y trazar una estrategia que le permita afrontar con garantías la reelección que anunció públicamente en el último instante de la segunda temporada. Con esta decisión unilateral, en “Manchester:

Parte I” (Manchester: Part I, 3.2), Bartlet agranda la grieta que le separa de su mujer y, por lo tanto, de su familia, y provoca que se sienta ignorada al haber evitado consultar con ella la posibilidad de presentarse a presidir la nación durante una segunda legislatura. El camino que sigue esta temporada agrava, todavía más, el conflicto inicial que padece el temperamento guardián vigilante de Bartlet al distanciarse de su mujer y sitúa la crisis temperamental de Bartlet en el centro de su persona, en su psique. La tensión a la que somete a su persona su incoherencia temperamental es originada por la fricción que se produce entre la naturaleza de su temperamento guardián vigilante innato y las decisiones que se ve obligado a tomar contrarias a las características que proclama este rasgo psicológico de su personalidad.

11.3.1. La dualidad temperamental de Bartlet: la erosión del temperamento guardián vigilante

Las razones que separan al matrimonio Bartlet están relacionadas con las exigencias intrínsecas de la presidencia, donde la presión asociada al cargo y el nivel de exigencia diaria agravan la enfermedad del presidente. Consciente de esta circunstancia, Abigail, siempre había convenido con su marido que gobernaría durante un único mandato. Sin embargo, el reconocimiento público de su enfermedad ha descubierto una nueva dimensión del carácter de Bartlet, desconocida, incluso por él mismo. El orgullo y la arrogancia que muestra su conducta en el inicio de la tercera temporada, pretende demostrar aquello que no pudo probar en las primeras elecciones presidenciales a las que se presentó, cuando decidió ocultar que padecía esclerosis múltiple. En este sentido, el recién estrenado sentimiento de superioridad de Bartlet aspira a manifestar que es capaz de ganar unas segundas elecciones, aun poniendo en riesgo su propia salud. El objetivo que persigue es convencer a los demás y a sí mismo de que la enfermedad no supone ningún obstáculo para que los ciudadanos norteamericanos vuelvan a confiar en él y le elijan, de nuevo, presidente. No obstante, esta situación le distancia de Abigail quien, a su vez, no sólo ve peligrar la vida de su esposo sino que también reconoce la humillación y el engaño que ha sufrido debido al incumplimiento por parte de Bartlet del acuerdo privado que habían pactado.

Además, el desconocido carácter de Bartlet se acrecienta porque omite la sugerencia de Bruno Gianelli, recién contratado como director de campaña, que recomienda al presidente que exprese una disculpa pública a la nación por la decisión que tomó hace cuatro años cuando escondió su

enfermedad a los votantes estadounidenses. Las características del temperamento artesano se imponen en estos momentos de la vida de Bartlet resaltando, una vez más, la complejidad de la caracterización del personaje que lleva a cabo Sorkin. El pragmatismo que adopta Bartlet de no alegar ninguna disculpa pública se encuentra en la base de las decisiones que le acercan al temperamento artesano. De esta forma, el creador de la serie utiliza la modificación del temperamento de Bartlet para plantear una nueva cuestión universal durante la presente temporada y que como asevera Crawley consiste en si “se puede hacer una clara separación entre la moralidad privada del presidente y su moralidad pública” (Crawley 2006: 157). Una circunstancia que, de producirse, anularía definitivamente el temperamento guardián de Bartlet a favor del artesanal porque la dualidad moral que emana de este nuevo contexto es un reflejo evidente de presidentes, como los dos Roosevelt o Kennedy, que se han caracterizado por este tipo de temperamento, que desplaza la moral del primer término.

Parece claro que Sorkin, a través de este tema, desea explorar una circunstancia que tuvo lugar en la realidad y que evidenció el comportamiento moral de Clinton en relación con el escándalo de Monica Lewinsky, durante el segundo mandato de su presidencia. Como arguye Miroff “los códigos morales que forman las expectativas públicas de la conducta presidencial son variables” (Miroff 1999: 708) y como aseguran en la misma línea, Shapiro y Jacobs, “esos estándares para la moralidad presidencial en la década de los noventa difiere de los que existieron durante la fundación de la presidencia” (Shapiro y Jacobs 2000: 11). De esta forma, Sorkin sitúa en primera línea del conflicto dramático de la serie la controvertida evolución histórica de la moral presidencial norteamericana. En esta ocasión, representada por las acciones de Clinton, en la segunda mitad de los años noventa, frente a la moral que implantaron y representaron los Padres Fundadores.

A partir del cambio temperamental de Bartlet, justificado en la modificación de su moralidad propuesto en la narración final de la segunda temporada y en el inicio de la tercera, parece que Sorkin desea examinar cuál es el verdadero temperamento de Bartlet: el que se adecúa a los tiempos en los que la serie se ha producido, tal y como se pudo comprobar en el capítulo sexto, y que, por lo tanto, han favorecido el ocultamiento de su enfermedad como una decisión propia de la fase esquizofrénica o apocalíptica; o por el contrario, el que se desprende de su buena fe y, por tanto, su cuestionamiento público supone una contrariedad inesperada y una crisis de identidad. En ambas situaciones se manifestaría un conflicto

interior entre su temperamento guardián vigilante, que parecía natural, y el temperamento artesano, que permanecía disfrazado por aquel.

11.3.2. La recuperación de la virtud presidencial a partir del restablecimiento del temperamento guardián vigilante de Bartlet

Sin embargo, en el desenlace del capítulo tercero, “Manchester: Parte II” (“Manchester: Part II”, 3.3), Bartlet reconoce a su equipo que ha cometido el error de ignorar los consejos de Gianelli antes de salir a proclamar, en la misma finca de sus padres, el discurso oficial para confirmar su reelección. Una decisión que aunque le sigue alejando de su mujer, al menos, reconoce ciertas decisiones erróneas en la gestión de la crisis sobre su enfermedad. Se inicia, de esta forma, una pequeña victoria del temperamento guardián sobre el artesano que culminará cuando reconozca la responsabilidad moral personal que tiene al ocultar su enfermedad, en el capítulo “Resolución 172” (“H. Con-172”, 3.11). El momento se produce cuando, Bartlet, toma conciencia de que el personal de su Administración está sometiéndose a una comisión de investigación por una circunstancia que le compete solo a él. Y que, además, está suponiendo para su amigo y jefe de gabinete, McGarry, un regreso al asunto del alcoholismo por el que fue humillado públicamente en la primera temporada. En esta situación, Bartlet, admite ante McGarry que ha permanecido en un refugio moral sin asumir, como presidente, una verdadera responsabilidad en el problema. La decisión de someterse a la censura del Congreso que conlleva el triunfo final del temperamento guardián vigilante de Bartlet supone el desenlace de la pugna interior que han mantenido ambas formas de ser.

En el transcurso de esta lucha interna no han faltado otros momentos en los que Sorkin ha situado en primer plano la naturaleza compleja de este conflicto. En “La mujeres de Qumar” (“The Women of Qumar”, 3.9), Bartlet decide ocultar un posible caso de vaca loca en una ganadería de Texas hasta recibir la confirmación oficial acerca de la enfermedad del animal. El presidente justifica la decisión amparándose en el terrible daño que ocasionaría a la economía de la zona la comunicación pública de esta circunstancia, sin contar antes con los resultados definitivos de la analítica al animal. Sin embargo, en el otro lado de la situación están los consumidores que no han sido avisados en el momento en que se ha producido la noticia y que permanecen en una situación de riesgo. En el mismo episodio, también se suscita el dilema que se deriva del acuerdo de venta de armas a Qumar, un país cuya legislación maltrata a las mujeres, a

cambio de que Estados Unidos pueda disponer de una base militar para operar en la zona. Ambos ejemplos representan sendas circunstancias que resaltan el enfrentamiento entre el temperamento artesanal y el temperamento guardián de Bartlet. El sentido pragmático y el idealista, tal y como se desarrolló en el capítulo décimo del estudio.

En este sentido, la batalla que protagonizan los dos temperamentos en el interior del presidente es frecuentemente mostrada por Sorkin, durante la tercera temporada, por medio de dilemas⁵⁴. Sorkin ilustra así la complejidad moral de un personaje que quiere ser eminentemente moral pero al que la realidad y sus propias decisiones no le dejan serlo.

Como se detalló en el capítulo anterior, el episodio “Los dos Bartlets” (3.13) expone la lucha entre el idealismo y el pragmatismo del presidente como una pugna entre el temperamento artesanal y el guardián, que Bartlet no acaba de resolver. De esta forma, solo la visita de un experto psiquiatra resolverá definitivamente la cuestión relacionada entre ambas tendencias. Cuando, Ziegler abandona el Despacho Oval expulsado agriamente por el presidente, el espectador distingue la imagen de un Bartlet solitario y torturado por los “fantasmas paternos del pasado. En todo el intercambio de palabras entre Ziegler y Bartlet, un retrato de George Washington brilla de fondo, dando a entender que Bartlet no vive sólo a la sombra de su difunto padre, cuyas expectativas nunca pudo conocer, sino también con el conocimiento de que la estatura mítica de los presidentes del pasado está, igualmente, más allá de cualquier logro contemporáneo.” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 61-62). En el fondo, la no aplicación de sus ideales provoca la crisis temperamental que está padeciendo y que fractura su personalidad entre lo que él es (guardián vigilante) y lo que está siendo (artesano).

Sin embargo, una vez resuelto el conflicto interior que permite a Bartlet clarificar su conciencia respecto a las decisiones que debe tomar como presidente, todavía debe solucionar el de las relaciones familiares que reclama también su personalidad innata para vivir con la coherencia que le pide su temperamento. El acercamiento definitivo a su mujer se produce en el episodio “Escritores irlandeses muertos” (“Dead Irish Writers”, 3.16), cuando Bartlet prepara una fiesta sorpresa a Abigail por su cumpleaños y, además, realiza las gestiones pertinentes para que el colegio de médicos no

⁵⁴ Según Nein, “el contexto griego de la palabra dilema [literalmente *dos propuestas*] implica alternativas adversas. Lo que hace interesante la textura de la escritura de Sorkin es que ninguna situación tiene una fácil resolución. Está llena de contradicciones y paradojas. En casi todos los dilemas no existe una respuesta adecuada” (Nein 2005: 197)

suspenda la licencia de su mujer durante un año. La razón de esta decisión se debe a la responsabilidad que ella tiene como médico en la forma en que ha tratado la enfermedad de su marido. Este regreso de Bartlet al incumplimiento de la ley, aunque sea en menor escala, agrega una neblina sobre su rehabilitado temperamento guardián vigilante. No obstante, la comprometida situación de Bartlet respecto a sí mismo, es resuelta por Abigail cuando no acepta la ayuda de su marido y acata la decisión del colegio de médicos. A pesar de las quejas que ha mostrado durante gran parte de la celebración de su fiesta de cumpleaños, respecto al dictamen de sus colegas de profesión.

En los últimos episodios de la temporada, existen dos momentos relevantes que confirman el reencuentro de Bartlet con el temperamento guardián vigilante. En el capítulo “Enemigos interiores y exteriores” (“Enemies Foreign and Domestic”, 3.19), Sorkin traza un nuevo dilema para el presidente en forma de crisis económica. Esta vez el conflicto asola a una empresa que realiza donaciones al Partido Demócrata. La compañía es una multinacional denominada *Anteras* que genera una gran cantidad de puestos de trabajo y que está a punto de quebrar porque presenta graves problemas de liquidez que le impide pagar la nómina de sus empleados. En este escenario, el presidente no quiere avalar a la empresa para no poner en entredicho el vínculo que existe entre la organización privada y la institución pública que Bartlet representa. Sin embargo, el presidente de Estados Unidos asegura al máximo responsable de la compañía que el gobierno se va a convertir en cliente de la empresa para salvar los puestos de trabajo. No obstante, la empresa deberá cortar el flujo de donaciones al Partido Demócrata. El hecho de preferir la protección de los puestos de trabajo y, por lo tanto, las condiciones de vida de los empleados de la empresa a la financiación de su propio partido confirma el establecimiento en su interior de las decisiones morales que acercan a la virtud, que siempre está por encima de las necesidades propias.

En la misma línea, la confirmación de que el personaje de Bartlet está caracterizado por la preponderancia del temperamento guardián vigilante, se obtiene de la fuerte presión interna que sufre como consecuencia del debate moral con el que afronta la decisión de asesinar o no a Shareef, en el capítulo “Matamos a Yamamoto” (3.21). La absoluta creencia de Bartlet en la existencia de una ley moral absoluta que gobierna cualquier resolución política le impide asumir con determinación los consejos y sugerencias, tanto del personal militar que le asesora como del propio McGarry. En este escenario, Bartlet pretende tomar la decisión con toda la información posible que demuestre que Shareef es un terrorista en potencia con

capacidad para actuar en cualquier momento contra los intereses estadounidenses. Así, se manifiesta también el temperamento racional que caracteriza la predilección del presidente por el intelecto y el ejercicio de la inteligencia que se pone en práctica cada vez que asoma el deseo de saber antes de tomar una resolución definitiva. Sin embargo, una vez que se ha frustrado su empeño por juzgarle como terrorista según el derecho positivo, tal y como se comentó en el capítulo anterior, surgirá con fuerza el temperamento guardián vigilante que le impide dar la orden del asesinato encubierto con determinación.

En el desenlace de la temporada tercera, las decisiones más propias del temperamento artesanal desaparecen definitivamente y brota al mismo tiempo, la mezcla de temperamento guardián vigilante y racional director en “Posse Comitatus” (3.22), donde Bartlet “aprueba el plan de asesinar a pesar de sus objeciones morales... Él es un intelectual que ve el mundo y sus problemas por su complejidad así que se esfuerza para hacer lo que es correcto, justo y moral” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 50). En este sentido, Crawley, también asegura que la forma en que la escritura de Sorkin plantea la complejidad de las decisiones, no tienen que ver tanto con la situación en sí misma como con el diseño psicológico del personaje de Bartlet porque “mientras las situaciones morales son claras [asesinos y terroristas son malos], Bartlet es digno de admiración porque sus decisiones no son realizadas tan fácilmente” (Crawley 2006: 181). A partir de la apreciación de Crawley puede establecerse la guía narrativa que presenta Sorkin para casi todas las tramas de la serie que tienen que ver con Bartlet y que consiste en someter al personaje principal a un dilema moral que le crea un fuerte conflicto interior como consecuencia de su temperamento guardián vigilante. Es decir, la trama desarrolla una situación que genera una intención clara en el personaje para lograr su objetivo, sin embargo, se interpone un obstáculo que la mayoría de las veces procede de él mismo como resultado de su configuración psicológica. Así, se produce mayor empatía e identificación entre Bartlet y el espectador porque es a través de los rasgos emocionales, la forma en la que Sorkin establece la posibilidad de alcanzar la virtud.

11.3.3. La combinación de comedia y drama para mostrar el temperamento racional director de Bartlet

Durante la tercera temporada Sorkin vuelve a expresar la capacidad intelectual de Bartlet a través de la comedia, precisamente para generar distanciamiento en el espectador. Pero también profundiza en la

responsabilidad que supone tener la capacidad de discernir rápidamente la solución de los problemas y poner este don al servicio de la comunidad. De hecho, así es como plantea Sorkin, una vez más, su tributo particular a la mayor gloria del servicio público que es *El ala oeste de la Casa Blanca*, como una responsabilidad ineludible de aquellos individuos dotados con la gracia de la inteligencia. Ziegler así se lo expresa al presidente en el episodio “Hartfield’s Landing” (3.15), cuando se refiere directamente a las características particulares del temperamento racional de Bartlet y le sugiere que las sitúe en el debate político de la inminente campaña electoral que va a comenzar: “haga que las elecciones sean sobre la inteligencia o la ausencia de ella”. Sin embargo, anteriormente, en “Los dos Bartlets” (3.13) le ha reprendido directamente acusándole de poseer una inteligencia de la Ivy League⁵⁵, propia de quien tiene todas las respuestas, pero no obstante “se olvida de la realidad de la gente normal que está sufriendo” (Finn 2003: 117).

A propósito del la pugna racional que Barlet mantiene con aquellos que le rodean, Crawley asegura que Sorkin “quiso dramatizar el conflicto entre el sabelotodo y la persona sin seriedad que, de alguna manera, se refleja en cada hombre para ayudar al espectador a ver los méritos de la eventual transformación de Bartlet desde un presidente avergonzado de su estatus intelectual a uno que lo abraza” (Crawley 2006: 185). Además, a través de la inteligencia y la enseñanza recibida “Sorkin enmarca la búsqueda de la educación como un noble y valioso objetivo nacional” (*Ibidem*), a través del diálogo de Bartlet con Ziegler en “Hartfield’s Landing” (3.15): “Nosotros sabemos que la educación puede ser la bala de plata – explica el presidente –. La bala de plata, Toby, para el crimen, la pobreza, el desempleo, las drogas, el odio”.

11.4. El temperamento presidencial en la Cuarta Temporada

Durante la tercera temporada de la serie, el análisis temperamental de Bartlet ha estado condicionado por el dilema en torno al asesinato de

⁵⁵ La *Ivy League* o *Liga de la Hiedra* la forman las ocho universidades más antiguas de Estados Unidos: la Universidad de Brown (Rhode Island), la Universidad de Columbia (Nueva York), la Universidad de Cornell (Nueva York), la Dartmouth College (Nueva Hampshire), la Universidad de Harvard (Massachusetts), la Universidad de Pensilvania (Pensilvania), la Universidad de Yale (Connecticut) y la Universidad de Princeton (Nueva Jersey). Todas ellas son universidades privadas y están situadas en el noreste del país. Tienen como características comunes la excelencia académica, el elitismo y la admisión selectiva de sus alumnos. Todas ellas fueron fundadas por los británicos antes de la Revolución Americana, salvo la Universidad de Cornell que se inauguró en 1865. La referencia a la hiedra tiene que ver con la particularidad de esta planta trepadora recorre las fachadas de los edificios que constituyen dichas universidades.

Shareef. Sin embargo, a pesar de la reticencia inicial a mostrar con acciones las características del temperamento que define su personalidad, su carácter guardián vigilante se impondrá durante casi toda la temporada triunfando finalmente y eludiendo, por lo tanto, los conflictos morales que le han perseguido durante las tres temporadas anteriores.

11.4.1. La realidad frustra la implantación definitiva del temperamento guardián vigilante en Bartlet

Por esta razón, las fundadas sospechas de Kumar sobre el accidente aéreo de su secretario de Defensa ahondan en la llaga moral de Bartlet, que llega a comparar la acción de su gobierno con la de unos “pandilleros callejeros” en el episodio “Universitarios” (“College Kids”, 4.3). En esta línea, Bartlet, se verá obligado a tomar una decisión que vuelve a acercarle al temperamento artesanal porque, a pesar de la justificación moral del asesinato de Shareef, deberá prolongar el secreto de la decisión y autorizar sin reparos una campaña de desinformación para distraer la atención de Kumar. De esta forma, Bartlet, extiende un velo sobre la circunstancia que envuelve el asesinato de Shareef y ejecuta de nuevo una decisión fuera de la legalidad, esta vez sin remordimiento alguno, sólo para que la verdad permanezca eclipsada.

Sin embargo, esta postura –reminiscencia del temperamento artesanal– termina por encubrirse y olvidarse definitivamente cuando Estados Unidos detecte un barco qumarí cargado de armamento que se dirige al Líbano para armar a un grupo terrorista Bahjí en el episodio “Campamento de debate” (“Debate Camp”, 4.5). Aunque Kumar lo niega, en el siguiente capítulo, “A ganar” (“Game On”, 4.6), el gobierno del país imaginario se ofrece para intermediar entre los terroristas de su país y el gobierno de Estados Unidos pero a cambio de negociar la retirada del cargamento solicita a la Administración Bartlet que libere a varios prisioneros bahjies y les suministre, además, un sistema de defensa antimisiles y 30.000 millones de dólares. No obstante, el gobierno de Estados Unidos no está dispuesto a ceder ni un ápice y amenaza al gobierno qumarí de abordar el barco si Kumar no ordena que de la vuelta. Esta actitud abierta y transparente de la Casa Blanca, que no negocia con gobiernos simpatizantes de grupos terroristas, provoca la rehabilitación definitiva del temperamento guardián vigilante de Bartlet que, además, es favorecida por el arrepentimiento total del presidente sobre la decisión de asesinar a Shareef. Así sucede en el episodio “Noche de paz” (“Holy Night”, 4.11), cuando está a punto de contárselo a su hija, Zoey. En la sesión con el psiquiatra trata de lavar su conciencia, relatando el

acontecimiento pero refiriéndose al mismo como “el avión de la muerte”, ocultando los detalles más explícitos que revelarían la verdad.

11.4.2. El temperamento guardián vigilante de Bartlet frente a la conducta de los asesores del presidente

Durante el resto de los episodios de la temporada, Bartlet muestra un temperamento guardián vigilante que impone acercar las decisiones a la virtud, por encima incluso de lo que designe la ley. Aunque esta circunstancia origine tensiones entre los miembros de su propio gabinete. Así, sucede cuando resuelve atender médicamente al hijo del presidente iraní, que necesita un trasplante de corazón, aunque la decisión signifique acrecentar el odio de parte de la población árabe hacia Estados Unidos (“Diplomacia suiza”, 4.9). También supone crear duras disputas con los jefes del Estado Mayor cuando Bartlet, en “Radar Ártico” (“Artic Radar”, 4.10), pretenda impedir que los jefes militares licencien con deshonor a una oficial del ejército del aire que ha cometido adulterio con un oficial de mayor rango. En su razonamiento, el presidente aduce que el deshonor es consecuencia de la desobediencia a una orden en combate o relacionada con la jerarquía que existe en el ejército, mientras que el adulterio es una infracción contra la moral.

En el mismo sentido se expresa el temperamento guardián de Bartlet, aunque relacionado con una decisión mucho más importante, cuando el presidente afronte una situación peligrosa para la vida de los soldados norteamericanos. El momento se produce en “Investidura: Parte II” (“Inauguration: Part II”, 4.15), cuando manifiesta su intención de enviar once mil soldados a Kundú para ayudar al pueblo africano a combatir el genocidio al que está siendo sometido por parte de su propio gobierno. Un pasaje de Isaías le obliga a tomar esta decisión, vinculando su fe con el temperamento guardián vigilante: “Libera al oprimido, rompe las cadenas, viste al desnudo y surgirá tu luz como el amanecer y la gloria del Señor te protegerá la retaguardia” (Is. 58, 6).

Del mismo modo, como se comentó en el capítulo anterior, Bartlet hace respetar la ley y refleja su temperamento guardián vigilante, en “Armas no mantequilla” (“Guns Not Butter”, 4.12), cuando rechaza la propuesta de un senador que votaría a favor de la ley para financiar ayuda internacional impulsada por el presidente, a cambio de ciento quince mil dólares para estudiar la relación que existe entre la oración por las personas enfermas y su rápida curación. Una decisión que le enfrenta Lyman. En

este sentido, Downing añade que “Bartlet no tirará su compromiso intemporal con las libertades civiles simplemente por impulsar su agenda transitoria y temporal. Aunque Bartlet reconoce que la ley derrotada es “un duro golpe”, él está seguro de que la decisión que ha tomado era la correcta para tomar el camino moral” (Downing 2005: 137). Otro ejemplo, sucede cuando desea jurar el cargo de su segunda legislatura sobre la Biblia de Washington en “Investidura: Parte I” (4.14) e “Investidura: Parte II” (4.15), haciendo prevalecer de esta forma los valores tradicionales característicos del temperamento guardián.

La autoridad moral de Bartlet se manifiesta también en la línea que demanda su temperamento en el episodio “Distrito 47 de California” (“The California 47th”, 4.16), y le enfrenta a Seaborn cuando los republicanos han anunciado una serie de medidas sociales que desean llevar al Congreso. En este sentido, si el presidente anuncia una respuesta a la propuesta republicana se dañará la imagen de Seaborn como candidato al Congreso por California. Por esta razón, Bartlet prefiere apoyar la campaña de su exconsejero y a cambio retrasar dos días la respuesta al plan de impuestos de los republicanos. Una circunstancia de la que Bartlet y su equipo son conscientes que les acarrearán la presión y las críticas de los medios de comunicación, dada la aparente incertidumbre de la presidencia ante la decisión del Congreso. Para evitar esta circunstancia, Seaborn requiere al presidente que anuncie su respuesta aunque dañe su campaña californiana.

Finalmente, otra muestra importante del temperamento guardián vigilante de Bartlet sucede en el episodio “Prueba de realidades que no se ven” (4.20), también desarrollado en el capítulo anterior del presente estudio bajo la perspectiva del conflicto entre el idealismo y la realidad, cuando el presidente de Estados Unidos toma la decisión unilateral, sin avisar previamente a los jefes del Estado Mayor, de confesar a su homólogo ruso, Chigorin, las razones que le han obligado a comunicarse con él con urgencia. De esta forma, Bartlet reconoce que el avión norteamericano que ha caído en la zona de Kaliningrado estaba espionando en territorio ruso sin haber solicitado ningún permiso oficial porque perseguían el objetivo de recabar información sobre la venta en el mercado negro de arsenal nuclear de la era soviética que llevan a cabo ciertos mercenarios.

Durante la presente temporada, concretamente en “Investidura: Parte II” (4.15), también existe un momento en que Bartlet lleva su temperamento guardián vigilante hasta los límites que le separan del temperamento idealista cuando firma el acta que permite incorporar a Will

Bailey de manera oficial al personal de su Administración. Mientras firma el documento mediante el cual se incorpora al gabinete presidencial, le da la bienvenida hablándole de las posibilidades que tienen como equipo: “No dudes nunca de que un grupo de ciudadanos atentos y comprometidos pueda cambiar el mundo. ¿Sabes por qué? Es lo único que lo ha hecho siempre”.

11.4.3. La implantación del temperamento guardián vigilante sobre el temperamento racional director como modo de imponer una estrategia emocional definitiva a la narrativa

La cuarta temporada muestra una disminución de las tramas que resaltan el temperamento racional director de Bartlet en el argumento a favor de la presencia en ellas del temperamento guardián vigilante. Sólo en la trama de la campaña electoral y en especial en el episodio del debate de Bartlet con el aspirante republicano Robert Ritchie en “A ganar” (4.6), Sorkin incide en destacar la capacidad intelectual de Bartlet, a través de su rapidez y claridad expositiva en sus intervenciones. En este sentido, continúa explorando el temperamento racional de Bartlet, planteando abundantes situaciones de comedia que giran en torno a la inteligencia del presidente. Por ejemplo, la apuesta de 10 dólares que hacen los miembros del personal más cercano al presidente en torno a la circunstancia de que el director de comunicaciones no podrá evitar pronunciar ciertos comentarios desazonadores, dirigidos al presidente, si aprecia que Bartlet titubea para dar una respuesta en el simulacro de debate que van a realizar en el Despacho Oval, con el objetivo de poner a prueba la paciencia y el carácter escrupuloso de Ziegler.

No obstante, como se ha comentado, desde el comienzo de la segunda legislatura los rasgos del temperamento racional de Barlet disminuyen en buen grado y permiten que las connotaciones más emotivas ocupen por completo el argumento, como consecuencia del triunfo definitivo del temperamento guardián vigilante. Así lo confirman nueve subtramas fundamentales: la atención dispensada al hijo del presidente iraní; la defensa de la oficial del ejército que ha cometido adulterio; la petición a Lyman, a dos días de la Navidad, de que aumente la dotación social en los presupuestos de Sanidad; la aceptación de la derrota de la propuesta de ley para aumentar la financiación de las ayudas internacionales; el giro en política exterior que va a proponer Bartlet en su discurso de investidura, y que presenta como primera prueba la ayuda al pueblo kundunés; el retraso de la respuesta presidencial al nuevo plan de impuestos impulsado por los republicanos, con objeto de no perjudicar la campaña electoral de Seaborn;

la confesión al presidente Chigorin del espionaje que Estados Unidos está llevando a cabo en suelo ruso sin su consentimiento; la aceptación de la dimisión del vicepresidente Hoynes, que Bartlet no comparte pero que se ve obligado a asumir; y, finalmente, los sentimientos antitéticos de orgullo y abatimiento en torno a la graduación y posterior secuestro de su hija Zoey, que le obligan a renunciar a la presidencia en una decisión moral y virtuosa que, al mismo tiempo, reafirma su temperamento guardián vigilante.

11.5. Conclusiones

La construcción dramática del personaje de Bartlet que realiza Sorkin es lo suficientemente compleja como para convertirse en el principal recurso de la serie. Tal y como se pudo apreciar en el capítulo décimo, el guionista aboga por una visión idealista de la política no exenta de complejidad y drama. En este sentido, el conflicto principal de la serie se basa en la tensión entre los temperamentos idealista de Ziegler y guardián de Bartlet.

En la primera temporada, el presidente le expresa abiertamente al director de comunicaciones sus pensamientos más profundos en “Los chalados y esas mujeres” (1.5), asegurándole que “en la lucha entre los ángeles y los demonios del presidente siempre ganan los demonios”. La razón de esta confesión es que Bartlet quiere demostrar a Ziegler que es imprescindible en el equipo porque su temperamento idealista es lo que permite al presidente contrapesar el valor de sus decisiones, y certificar así si se encuentra en el camino adecuado. De hecho, al final de su intervención el presidente le confiesa a Ziegler, que gracias a su presencia, “por primera vez en mucho tiempo hay una lucha justa”.

Sin embargo, la realidad termina imponiendo el sentido de las decisiones y aportando complejidad. En determinadas ocasiones, ni siquiera el temperamento guardián vigilante de Bartlet es capaz de mantenerse cerca del idealismo, como se ha podido comprobar. Una circunstancia que ha provocado la renuncia a la moralidad en sus resoluciones. Se entiende que esta lucha interna del presidente, que ante todo aspira a cumplir los ideales que ha pensado para la nación, se produce como consecuencia de que su temperamento guardián vigilante, de alguna manera, le hace ser consciente de que no puede volver la espalda a la realidad. De esta forma, Sorkin consigue que a través de la personalidad de Bartlet “su escritura sea una exploración de la virtud y el mérito

aparentemente ingenuo del idealismo: el valor de la convicción en medio de un mundo de compromiso” (Nein 2005: 195).

Bartlet es humanizado por Sorkin mediante los rasgos propios de los dos temperamentos que mejor representan a los Padres Fundadores: el guardián vigilante y el racional director.

El primero lo relaciona directamente con el primer presidente de la nación, George Washington, y con el quinto, James Monroe, último de los Padres Fundadores. Como se ha visto, Bartlet se manifiesta en algunos momentos como guardián vigilante a través de una fuerte lucha interior por mantenerse en el camino de la virtud, de modo que “la exitosa creación de Sorkin de un presidente moral, que a veces se comporta inmoralmente, depende de una construcción específica de los fallos de Bartlet. Los errores morales del presidente no alienan al espectador porque Bartlet es construido a menudo como una víctima empática del deber y la política” (Crawley 2006: 180).

Por otro lado, Sorkin caracteriza a Bartlet con el temperamento racional director y resalta su extraordinaria capacidad intelectual a través de numerosas situaciones cómicas que lo humanizan con el objetivo de evitar la aparición del desinterés por parte del espectador de la serie que, seguramente, sucedería si Sorkin se tomara demasiado en serio este rasgo psicológico de Bartlet. Esta connotación de la personalidad presidencial está relacionada con un desbordante interés por satisfacer su curiosidad a través de la conversación, que también aprovecha para demostrar su sabiduría. El temperamento racional director le asocia al segundo presidente de la nación, Thomas Jefferson, el arquitecto de la Declaración de la Independencia; al cuarto presidente, James Madison, considerado como el padre de la Constitución; e incluso a Abraham Lincoln, presidente que, pese a no contarse entre los Padres Fundadores, posee un espíritu idealista semejante que le llevó a hacer realidad la abolición de la esclavitud y, por lo tanto, a conferir un nuevo impulso a la nación en su aproximación a la sociedad ideal.

Puede afirmarse, por lo tanto, que la manifestación de ambos temperamentos en Bartlet constituye una de las principales claves dramáticas para conseguir el perfecto equilibrio entre comedia y drama que caracteriza a los guiones de Sorkin en *El ala oeste de la Casa Blanca*. Como se ha comprobado, Sorkin utiliza el temperamento racionalista director del presidente para sostener los momentos cómicos del guion, y el

temperamento guardián vigilante para ahondar en el perfil dramático y más emocional de la serie.

La dificultad de tomar decisiones por el bien de la nación durante gran parte de las temporadas hace que el natural temperamento guardián vigilante de Bartlet se incline, a veces, hacia una postura más cercana al temperamento artesanal, como se ha visto. Sin embargo, la diferencia de Bartlet con otros presidentes mucho más proclives a desplazar la moral consiste en su carencia de cinismo e hipocresía, características políticas asociadas al temperamento artesanal. Prueba de ello es el reconocimiento público de los propios errores. A esta particularidad de su carácter contribuye su profunda religiosidad. Como ha quedado demostrado en diversos episodios, Bartlet, intenta tomar las decisiones desde la perspectiva del catolicismo que profesa, aunque a veces sus obligaciones políticas le impidan hacerlo. Esta situación, lejos de convertirle en un hipócrita que separa sus creencias personales de su labor profesional, permite unir ambos planos de su vida mediante la lucha interna que se expresa mediante profundos debates morales.

En este sentido, resulta interesante la postura de Pierard y Linder en su trabajo sobre la presidencia y la religión civil, al sugerir que así como “la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos garantiza la separación de la Iglesia y el Estado, no garantiza una división similar entre la religión y la política” (Pierard y Linder 1988: 19), y arguyen que los estadounidenses son fundamentalmente religiosos, una característica que “extienden a cada aspecto de su vida, incluida la política” (Pierard y Linder 1988: 19). De la misma forma, como asegura Hutcheson, el sociólogo Robert Bellah desarrolló en un ensayo de 1967 titulado *Civil Religion in America* “que los Padres Fundadores utilizaron identificables simbolismos religiosos y creencias en sus construcciones escritas y orales de la nación” (Hutcheson 1988: 28). De esta forma, la religiosidad de Bartlet cohesiona las esferas pública y privada de su temperamento guardián vigilante, al tiempo que lo emparenta con los Padres Fundadores en la inspiración de determinadas decisiones políticas, sobre todo en el ámbito de la moral, como la propia elaboración de la Declaración de Independencia.

		Temporada			
		Primera	Segunda	Tercera	Cuarta
Temperamento del presidente Bartlet por capítulo	1	Guardián vigilante	Guardián vigilante		Guardián vigilante
	2	Guardián vigilante	Guardián procurador	Artesano director	Guardián vigilante
	3	Guardián procurador	Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante
	4	Guardián vigilante	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante
	5	Guardián vigilante		Guardián vigilante	
	6	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Racional director	Racional director
	7	Guardián vigilante			
	8	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Racional director/ Guardián vigilante	
	9	Guardián vigilante		Artesano director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante
	10	Racional director/ Guardián vigilante		Guardián vigilante	
	11	Racional director/ Guardián vigilante		Guardián vigilante	Guardián vigilante
	12	Racional director/ Guardián vigilante		Racional director/ Guardián vigilante	
	13			Guardián procurador	
	14	Guardián vigilante	Guardián vigilante	Artesano director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante
	15		Guardián vigilante	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante
	16	Guardián vigilante		Guardián vigilante	Guardián vigilante
	17			Racional director	Guardián vigilante
	18	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Racional director	Guardián vigilante
	19	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante	
	20	Guardián procurador			Guardián vigilante
	21	Guardián vigilante	Artesano director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	
	22	Guardián vigilante	Racional director/ Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante
	23				Guardián vigilante
Temperamento predominante		Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante	Guardián vigilante

Fuente propia

12.

La complejidad emocional de Josiah Bartlet: estudio sobre el liderazgo presidencial del personaje

En el presente capítulo se van a aplicar sobre Bartlet las claves de análisis expuestas en el capítulo quinto, relacionadas con la construcción del liderazgo presidencial. En concreto, se estudiará el perfil del presidente de *El ala oeste de la Casa Blanca* desde las particularidades que, en opinión de Greenstein, resultan determinantes para la forja sólida de un líder político. También se va a detallar el grupo de líderes en el que encajaría Bartlet, según los estudios realizados por dos autores que se han mencionado en el presente estudio: Blondel, que estableció seis connotaciones diferentes para clasificar nueve tipos de líderes, y Magstad, que aunque propone un ordenamiento, algo menos detallado, permite ofrecer un punto de vista complementario para el estudio de las cualidades de Bartlet como líder político.

Del mismo modo, el temperamento presidencial al que pertenece el protagonista de la serie se vinculará con cierto tipo de liderazgo que sigue el modelo relacional entre ambas categorías (temperamento y liderazgo) confeccionado por Choiniere y Keirse y a raíz de su estudio visto en el capítulo cuarto y cuyo resultado se puede comparar con el liderazgo político ejercido por los Padres Fundadores. Para ello, se conectarán las cualidades propuestas por Greenstein con los rasgos del temperamento presidencial establecidos por Choiniere y Keirse.

Como dato importante, habría que tener en cuenta que Estados Unidos representó el primer experimento democrático de Occidente y que, por esta razón, los Padres Fundadores tuvieron que plantear una estrategia para erradicar el sentimiento tan arraigado que los ciudadanos de las colonias

poseían respecto a lo que significaba el liderazgo político ejercido por la autoridad de la época. En este sentido, al vencer los colonos americanos a los británicos en la Guerra de la Independencia, los Padres Fundadores se plantearon que la separación de las trece colonias de América de la monarquía británica debía ser sustituida, rápidamente, por un gobierno que produjera una identificación inmediata con el ciudadano, quien a su vez debía establecer con la nueva autoridad los sentimientos de cercanía, admiración y respeto hacia el poder, perdidos en los años finales de la dependencia europea. En definitiva, un tipo de liderazgo que todavía no había sido puesto en práctica en ningún momento de la historia.

El objetivo final fue acelerar el proceso de cambio para conseguir el restablecimiento del orden tras la guerra y no conceder la oportunidad a que el pueblo norteamericano perdiera la confianza en las promesas que sus líderes realizaron antes de la contienda bélica. De esta forma, para sustituir la imagen negativa que el pueblo mantenía con la autoridad monárquica, los representantes de las colonias inventaron, como sugiere Kann “el lenguaje de la paternidad política que impregnó toda la era de la fundación” (Kann 1996: 79). Por esta razón, tal y como indica el autor, los ideólogos de la nación tuvieron que destruir la idea de la autoridad que procedía del legado que dejaba la monarquía de Gran Bretaña, y cambiarla por una connotación del término más próximo a la idea de gobierno que aspiraban a constituir porque “muchos de los fundadores de la nación en ciernes creyeron que la restauración de la imagen de los líderes políticos como *padres civiles dignos de confianza* era necesaria con el fin de renovar la confianza de los ciudadanos” (Kann 1996:79). En este sentido, Crawley, señala, basándose en los estudios de Kann, que a “la mayoría de los representantes públicos [de la época] se les denominaba frecuentemente como *padres honorables* mientras que los autores de los Artículos de la Confederación eran descritos como *padres de la patria* en el sentido más tierno de la palabra” (Crawley 2006: 142).

De este modo, “los nuevos líderes políticos de Estados Unidos esperaron a que los ciudadanos asumieran la [nueva] identificación paternal que les permitiera aceptar la idea de la autoridad sin tiranía” (Crawley 2006:142-143) y, así, pudieron modificar la percepción que los colonos tenían sobre el liderazgo político, al mismo tiempo que les presentaban los nuevos valores que traía la democracia. Como se ha comentado, el cambio de mentalidad que tenía que operar en los norteamericanos era muy grande porque el pueblo debía vislumbrar con prontitud las diferencias legales entre un sistema absolutista y un régimen democrático para que la independencia culminara con éxito. A esta circunstancia ayudó bastante

que Washington estuviera dispuesto a ser el primer presidente de la nación. Por esta razón, no es de extrañar que sea considerado como *el padre de la patria* porque, con su modesta actitud de líder político, permitió que “asociando su liderazgo con las connotaciones benignas de la autoridad patriarcal, los fundadores de la nueva república crearon una institución que fue entendida como personificación de una relación natural del ser humano, la de padre e hijo” (Crawley 2006: 143).

Precisamente, uno de los objetivos del presente capítulo será contrastar si el liderazgo de Bartlet continúa la línea de los presidentes que se han mantenido en el camino de los Padres Fundadores o si, por el contrario, se ha desviado del mismo. Como se pudo observar, en el capítulo undécimo, se hizo referencia a la relación paternal que Bartlet establecía a tres bandas con sus hijas, con su equipo de trabajo y con el país que lo ha elegido para gobernar sus designios, Estados Unidos.

En segundo lugar, a lo largo del capítulo se relacionará también el liderazgo con la emoción, en cuanto a que el líder político debe tomar consciencia sobre cómo esconder sus debilidades y sus flaquezas humanas para transmitir una imagen de entereza acorde a la de una figura capaz de guiar a una nación. Por lo tanto, el elemento motivacional a través del cual el presidente es capaz de insuflar esperanza y fuerza a los ciudadanos para superar los obstáculos, determina que las condiciones del liderazgo político incorporen unas características emocionales que suponen dos acciones: en primera instancia, la asunción por parte del presidente de sus propias capacidades de liderazgo y, en segunda instancia, poseer el don necesario para transmitir un deseo concreto a los demás. En esta línea, Luntz asegura que el significado real de la palabra presidencial, “está basada en emociones más que en el intelecto” (Luntz 2002) y en relación a esta opinión, Crawley piensa que:

“Los comentarios de los espectadores que, como Luntz, reclaman que el presidente de ficción parece más real que los verdaderos candidatos presidenciales sugieren que el público estaría satisfecho con un conocimiento más íntimo de su líder nacional. Bartlet sólo parece más humano que su contrapartida real porque al espectador se le permite el acceso a sus otras identidades, distintas a las del papel de presidente... Sorkin hace la representación de Bartlet atractiva porque su narrativa seduce al espectador a través del conocimiento de un presidente que puede ser una figura íntima y una figura mítica simultáneamente” (Crawley 2006: 131).

De este modo, apelando de nuevo a la interdependencia entre la realidad y la ficción, el presente estudio aplicará las categorías expuestas por Greenstein, basadas en las cualidades de líderes políticos históricos a

uno de ficción con el fin de observar las habilidades del personaje protagonista. En este sentido, el estudio permitirá también examinar la complejidad emocional de Bartlet a través del conocimiento de sus hábitos de comportamiento, virtudes y defectos, trasladados a su liderazgo. Por lo tanto, el análisis calibrará la relación entre la realidad y la ficción establecida a lo largo de las cuatro temporadas objeto de estudio.

A modo de recuerdo de las categorías establecidas sobre el liderazgo político, tanto por Greenstein como por Choinere y Keirse —en la correspondencia que marcan entre el temperamento presidencial y la capacidad de liderazgo—, se detalla a continuación un breve resumen de las características enunciadas por los tres expertos teóricos, que ya se desarrollaron convenientemente en los capítulos respectivos:

Liderazgo según Greenstein	
Categoría	Características
Eficacia como comunicador	Importancia de hablar correctamente en público
Capacidad organizativa	Equipo de asesores y ayudantes con funciones bien definidas Confianza para que cada asesor opine de los asuntos presidenciales con libertad
Habilidad política	Capacidad para convencer al Congreso
Visión	Capacidad de inspirar a la sociedad la promesa de un futuro lleno de esperanza
Estilo cognitivo	Conocimiento profundo que el presidente debe poseer de múltiples asuntos
Inteligencia emocional	Poseer clarividencia mental en momentos de máxima tensión. Capacidad para controlar las emociones

Fuente propia

Liderazgo según Choiniere y Keirse		
Temperamento	Liderazgo	Características
Artésano	Táctico	Obtiene ventajas gracias a su capacidad para manipular cualquier situación
Racional	Estratégico	Visión para tomar decisiones
Guardián	Logístico	Poseedor de coraje y sentido moral de las decisiones y capacidad para transmitirla

Fuente propia

Liderazgo según Magstad	
Categoría	Características
Hombre de Estado	Hombres de paz que resuelven los conflictos Oradores que inspiran a las masas en tiempos de crisis
Demagogos	Manipuladores que poseen fines interesados
Políticos corrientes	Sin hacer gran daño, centran sus esfuerzos en ser reelegidos
Ciudadanos líderes	No pertenecen a ningún cargo público pero alcanzan una influencia significativa en la política de la nación

Fuente propia

La metodología que se va a utilizar para determinar las aptitudes que precisan y definen el liderazgo de Bartlet se estructurará según las cuatro temporadas escritas por Sorkin, como se ha realizado en los dos capítulos precedentes. Sin embargo, esta vez, se alterará el orden cronológico del análisis y se enfocará cada epígrafe en función de la puesta en práctica de las categorías de Greenstein por parte del presidente de Estados Unidos. De este modo, se obtendrá un estudio detallado de las características del liderazgo más recurrentes en Bartlet, al mismo tiempo, que se podrán observar las carencias que presenta el personaje dramático como líder político. Del mismo modo, el resultado permite analizar cómo en una misma escena pueden coincidir varias categorías de liderazgo. Es decir, el modo en que Bartlet puede ejercer su papel de líder político a partir de la

acción de varias categorías que reúne en torno a la misma cuestión dramática.

12.1. El conflicto entre el liderazgo político y la implantación de los ideales prometidos durante la campaña electoral: el liderazgo presidencial durante la Primera Temporada

El conflicto principal que rodea al personaje de Bartlet durante la primera temporada está ligado, como se ha podido comprobar en el capítulo décimo, a la dificultad que manifiesta el presidente para asumir los compromisos asegurados a los ciudadanos durante la campaña. Este dilema que experimenta entre el deseo idealista de cumplir con las expectativas despertadas por su candidatura y el objetivo pragmático de ser reelegido provoca la aparición del miedo al fracaso que paraliza las audaces decisiones que prometió a sus electores durante la campaña. Como es obvio, la capacidad de liderazgo manifestada por Bartlet se verá influenciada por dudas internas o dilemas que se transforman en decisiones que permitirán vislumbrar algunas carencias de las categorías expuestas por Greenstein.

12.1.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet

La primera intervención en la que Bartlet demuestra su talento como gran comunicador se produce después de la agria irrupción que ha tenido en mitad de la reunión planteada por Ziegler para que Lyman pida disculpas a los fundamentalistas cristianos. Tras la tormenta provocada por el enfado de Bartlet que, sin duda alguna deja constancia de su temperamento presidencial, el presidente se dirige a los miembros de su equipo y reclama su atención, haciéndoles una observación en el Despacho Oval respecto a su trabajo y al asunto en el que deben centrar todos sus esfuerzos de ese día: la llegada de los refugiados cubanos. La alocución tiene lugar en la última escena del capítulo primero, “Piloto” (“Pilot”, 1.1.), y posee la particularidad de ser un discurso emotivo e integrador a través del cual intenta sesgar la aparente distancia que existe entre las decisiones que se toman en la Casa Blanca y la realidad del país. Así, responsabiliza a los miembros de su gabinete de la inmensa repercusión que su trabajo tiene en los acontecimientos diarios de la nación pero haciéndolo de una forma que les inspire a actuar por el prestigio de Estados Unidos:

“Hemos estado de descanso pensando en nuestros asuntos privados [en referencia a Seaborn y la relación que mantuvo la noche anterior con una prostituta sin saberlo] o pensando en no perder el puesto [refiriéndose a Lyman y la amenaza del despido que planea sobre él después de la falta de respeto que mostró al insultar a los cristianos]. No es mala idea tomarse un descanso de vez en cuando. Sé lo duro que trabajáis todos. Una vez Annie me vino con un recorte de periódico. Unos teólogos de Sudamérica estaban emocionados porque una niña en Chile había abierto un tomate y la parte de dentro tenía la forma perfecta de un rosario. Los teólogos opinaban que se trataba de una niña excepcional. Annie comentó que en su opinión se trataba de un tomate excepcional. No sé a cuento de qué ha venido eso. El Servicio de Inteligencia informa que 1.200 cubanos salieron de La Habana. Unos 700 se volvieron debido al tiempo. Unos 350 están desaparecidos y se presumen muertos. 137 están bajo custodia en Miami y solicitan asilo. Con la ropa a sus espaldas vinieron con la tormenta. Los que no han perecido quieren una vida mejor, y la quieren aquí. Hablando de algo excepcional: eso es impresionante. En mi opinión, se acabó el descanso”.

Como se puede apreciar, Bartlet manifiesta en el discurso su capacidad para hilvanar lo banal e intrascendente con lo verdaderamente importante y hacerlo, además, recurriendo al factor emocional para captar la atención del grupo y facilitar la identificación del mismo con el problema. Al mismo tiempo, su objetivo es ejercer el liderazgo con autoridad pero con esmero. Primero llama la atención a los miembros del gabinete sobre el comportamiento que han mostrado, sobre todo, cuando compara con ironía la anécdota de su hija Annie con el papel desempeñado durante el día por todos ellos y después les incita a la acción en un sentido práctico y real, sin reprimirles con dureza. De esta forma, Sorkin presenta la eficacia que posee Bartlet para emitir órdenes y mostrarse serio sin resultar distante ni agresivo, es decir, cuando sus acciones quedan bajo el influjo de su inteligencia emocional. Al mismo tiempo, el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* promueve un estilo que definirá a Bartlet cada vez que pronuncie un discurso (ya sea ante pequeñas o grandes audiencias): la comparación con alguna anécdota liviana o poco interesante, que utiliza como ejemplo, del mensaje real que quiere transmitir. El resultado de este estilo es una moderación de su discurso que facilita la aceptación del mensaje por parte del grupo al que se dirige. Por lo tanto, Bartlet, se convierte así en un eficaz comunicador poseedor de un lenguaje emocional.

Bartlet vuelve a hacer gala de su eficacia como comunicador de nuevo ante su equipo, en la última escena del capítulo titulado “Los chalados y esas mujeres” (1.5). Si bien es cierto, esta vez no sólo se dirige al grupo más cercano de colaboradores sino a un colectivo más amplio de ellos. Sin embargo, al contrario que en aquella ocasión, esta vez improvisa un discurso, en las últimas horas del día, que no tiene como objetivo emitir una orden directa sino que trata de insuflar ánimo y esperanza a sus

colaboradores tras el duro golpe que ha supuesto el fracaso de la ley de armas y lo infructuosas que han resultado algunas de las iniciativas que los miembros de su Administración han tratado de sacar adelante a lo largo de la jornada. No obstante, la configuración de la intervención del presidente presenta la misma estructura que la alocución anterior, basada en el desarrollo de una anécdota ligera para concluir con un mensaje de gran calado emocional. Bartlet, proclama una reflexión en voz alta sobre los retos que les esperan en el futuro y la predisposición que deben mostrar para afrontarlos:

“Discúlpenme. Gracias. Amigos, por favor. Espero que les guste el chili. Como les dije que os gustaría estoy seguro de que así será. [Risas]. La primera dama está en Pakistán. No estoy seguro de por qué, pero aprendí que es mejor no preguntarle demasiado. A veces puede dar lugar a confusión. [Risas]. La echo mucho de menos, pero estoy feliz de que mi hija esté aquí. Saben, empieza en Georgetown en primavera. [Aplausos] Esto, antes de estudiar medicina y guardar el celibato. [Risas]. Es una aventura increíble [mientras abraza a su hija]. Cuatro años repletos de gente y experiencias inolvidables. Un pequeño inciso sobre el trabajo. Espero que cuando se cumplan nuestros cuatro años veamos que todo el que lo elija pueda ir a la universidad, sin importar su posición económica. [Aplausos]. Hoy ha sido otro de los días del *gran pedazo de queso*⁵⁶ de Leo. Todos sois cínicos al principio, pero al final del día siempre hay un par de conversos. Y C.J. tampoco pegará ojo esta noche escribiendo sobre la necesidad de protección de los animales. [C.J. ríe]. C.J. no me importa el coste de la autopista sólo para lobos. Es por la segregación. La ACLU hará una petición para el reno y la habremos cagado. [Risas]. Sam Seaborn recibió a uno que vio un OVNI hoy. Lleva pensando en ello desde entonces. No era una nave de otro planeta una vez más. Un satélite soviético abandonado. Su reactor no se encendió y no pudo salir de la órbita terrestre. Un recuerdo de un tiempo en el que dos poderosas naciones se retaban y llegaron con valentía al espacio exterior. ¿Cuál será el próximo reto que nos haga ir más lejos y trabajar más duro? Cuando la viruela fue erradicada se consideró el logro humanitario de este siglo. Seguro que podemos repetirlo como cuando nuestros ojos miraban al cielo y con los dedos extendidos, tocábamos la cara de Dios. [En ese instante levanta el vaso que tiene entre las manos para proponer un brindis]. Por los amigos ausentes y por los que están hoy aquí”.

A partir de este emotivo discurso el presidente intenta renovar la voluntad maltrecha de sus asesores por los últimos fracasos. Bartlet demuestra durante su intervención que domina a la perfección el lenguaje que conecta con el espíritu de la gente y, además, es consciente de la importancia que tienen las apariciones en público. De esta forma, consigue recuperar parte del liderazgo perdido ante su equipo por el varapalo que

⁵⁶ En 1837 el presidente de Estados Unidos, Andrew Jackson, convocó *el día del gran pedazo de queso* con el fin de invitar a los ciudadanos a que accedieran a la Casa Blanca para compartir con ellos un trozo del gran queso de 3 metros de diámetro y 600 kilo de peso que le había regalado un granjero de Carolina del Norte. El evento no inauguró ninguna tradición real pero *El ala oeste de la Casa Blanca* recuperó la idea en el capítulo “Los chalados y esas mujeres” (1.5).

supuso la votación en el Congreso de la reforma de la ley de armas. Además, vuelve a exhibir su liderazgo no sólo por la eficacia que demuestra como comunicador sino también por la visión, con la que refuerza su intervención. La atención y los rostros emocionados del público amigo al que se dirige prueban que Bartlet se acerca bastante a la verdadera clave para restablecer su liderazgo: la visión política, “la clave del verdadero liderazgo” (Delgado 2004: 23).

En el episodio, “Qué clase de día ha sido” (“What Kind of Day Has It Been”, 1.22), Sorkin vuelve a poner de manifiesto la eficacia como comunicador de Bartlet. Esta vez, a través del encuentro más multitudinario que ha mantenido a lo largo de todos los capítulos que conforman la primera temporada. Se trata de un acto en una gran sala de conferencias donde acuden jóvenes universitarios a escuchar sus consejos. Con una combinación de espíritu autoritario y paternal se dirige a ellos recriminándoles que representan “la generación menos comprometida políticamente hablando” de todas las que han vivido en Estados Unidos desde que se fundó la nación. Durante la alocución se refiere a su antepasado directo, Josiah Bartlet, que, como él, también fue delegado por Nueva Hampshire y cuyo compromiso político le llevó a combatir a los británicos y a firmar la Declaración de Independencia, es decir, “se atrevió a decir que todos los hombres son creados iguales”. Bartlet, continúa con su discurso afirmando que “las decisiones las toma quien las manifiesta” y anima a los jóvenes a que incrementen su compromiso político asegurando que a él “le han llamado en una sola noche: liberal, populista y socialista, lo cual es bastante inaudito”. Al final de la intervención todo el auditorio aplaude entusiasmado las palabras que el presidente les ha dirigido. El lenguaje emocional, nada directo, propio de Bartlet, ha encandilado a la audiencia, formada en su mayoría por jóvenes universitarios, y ha subrayado su eficacia como comunicador.

12.1.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet

Para destacar el empleo de esta cualidad del liderazgo político en Bartlet habría que mencionar de nuevo la presentación *fuera de campo* que realiza Sorkin del protagonista de la serie durante el primer episodio, a la que se hizo referencia en el capítulo anterior para concretar el temperamento presidencial. Sin embargo, esta vez, basta con indicar su ausencia durante la mayor parte del capítulo piloto para destacar su indudable capacidad organizativa. De esta forma, recurrir a la misma trama que incidía en el temperamento presidencial pero desde la perspectiva del

liderazgo resalta la riqueza del texto de Sorkin para soportar distintos enfoques analíticos al mismo tiempo. La estrategia dramática urdida por el creador de la serie para presentar la capacidad organizativa de Bartlet procede de la circunstancia de que los miembros de su equipo continúan desempeñando su labor y tomando iniciativas por su cuenta a pesar de la inesperada baja presidencial, como consecuencia del accidente en bicicleta.

Sorkin ofrece una perspectiva de la Casa Blanca en la que el presidente no recibe en exclusiva el peso de todos los problemas generados en el país y en el mundo, pues la tarea es compartida con el personal de su Administración que, además, conoce a la perfección hasta dónde alcanza la delegación de responsabilidades por parte de Bartlet. Así se ilustra a través de la larga escena que detalla la entrada de McGarry en el edificio mientras se informa de los múltiples asuntos que tendrán que dirimir durante ese día. Beavers se refiere a esta circunstancia cuando afirma que “el presidente Bartlet aparece en escena sólo en los últimos minutos del episodio piloto, indicando que la mayor parte del trabajo nunca recae sobre sus hombros; muchos de los problemas son dirigidos por el personal de la Casa Blanca” (Beavers 2003:177).

Así, podría observarse que el planteamiento inicial de Sorkin sirve para resaltar la capacidad organizativa de Bartlet como una cualidad destacada de su liderazgo pues en su ausencia, el jefe de gabinete sabe administrar las tareas entre los miembros del personal, evidenciando el grado de autonomía que posee y la confianza que el presidente tiene depositada en él. Del mismo modo, también se hace extensiva la confianza que Bartlet posee en su equipo a través de la satisfacción que demuestran los empleados en las relaciones que mantienen entre ellos. Como ya se indicó, sólo irrumpirá Bartlet en la reunión que mantienen Ziegler y Lyman con los líderes fundamentalistas cristianos cuando la misma alcanza un punto muerto. Sorkin constata que Bartlet interviene para reconducir la prioridad que debe realizarse a los asuntos de ese día. Así, se pudo comprobar en el discurso final emitido por Bartlet ante sus empleados en los últimos instantes del capítulo primero, ya mencionado en el epígrafe anterior.

En el capítulo “Una respuesta proporcionada” (1.3), también destaca la capacidad organizativa de Bartlet después de mostrar un comportamiento poco racional ante los jefes del Estado Mayor, debido a la indecisión que siente para enfocar convenientemente la respuesta militar al ataque mortal sufrido por un avión que llevaba ayuda humanitaria de Estados Unidos a los refugiados de un conflicto bélico y que ha supuesto la muerte de su

médico personal. En esta situación, a favor de su liderazgo se puede afirmar que la conversación que McGarry mantiene con él, en los instantes finales del episodio, donde le expone el desconcierto que está provocando entre la cúpula militar con su agresiva actitud, no hace más que denotar el grado de libertad con que Bartlet permite que los miembros de su equipo opinen sobre sus decisiones. De esta forma, se hace presente lo que se ha comentado en el capítulo quinto del presente estudio, cuando se dijo que una cualidad relevante de la capacidad organizativa del presidente es “minimizar la tendencia de los empleados a decirle lo que sienten que él quiere escuchar”.

En esta línea, la conversación que mantiene con Ziegler en los instantes finales de “Los chalados y esas mujeres” (1.5), acerca del papel que juega el director de comunicaciones dentro del equipo como principal referente moral de las decisiones del presidente, confirma que Bartlet posee un don para transmitir confianza. El inicio del capítulo muestra un enfrentamiento verbal entre Bartlet y Ziegler en el que colisionan ambas posturas respecto a la opinión que les genera a cada uno la recién firmada ley de armas. Ziegler muestra su impresión, aprovechando el marco originado por la capacidad organizativa del presidente, a pesar de que es consciente que su valoración va a suponer una reprimenda de Bartlet. En la conversación final que ambos mantienen, el presidente rebaja la tensión que existe entre los dos asegurando a Ziegler que su función en la Administración es insustituible y que los enfrentamientos que mantienen sobre las cuestiones diarias que debe afrontar la presidencia son necesarios para mejorar la nación. De esta manera, Bartlet alude de forma implícita a la importancia que otorga a la capacidad organizativa dentro de su liderazgo. De este modo, el presidente no deja pasar la oportunidad para fortalecer la confianza que su equipo necesita para dirigirse a su persona y que, en algunas ocasiones, la falta de control de sus emociones pone en duda.

Durante los siguientes capítulos, Bartlet alterna situaciones en los que demuestra su liderazgo con otras en las que pierde la confianza de sus asesores. Por un lado, en “Lo hará de vez en cuando” (1.12), Bartlet es aconsejado por Ziegler y Lyman para modificar el discurso del Estado de la Nación. La capacidad organizativa que demuestra Bartlet, en esta ocasión, es meritoria porque la propuesta de sus asesores es variar las expectativas de la alocución modificando el sentido del mensaje presidencial. El cambio considera suplantar la recurrida mención a Estados Unidos como una gran nación por la idea de que el gobierno es el lugar de la nación donde no se deja a nadie detrás. Una sugerencia que varía sustancialmente, en el último

momento, las condiciones del discurso del Estado de la Nación que venían preparando. La aceptación del cambio por parte de Bartlet evidencia la capacidad de escucha y las sugerencias como parte de su capacidad organizativa, fundamental en su liderazgo.

En un sentido contrario al mostrado hasta estos momentos por su capacidad organizativa, Bartlet comunica a Lyman y Seaborn, en “Sacar la basura” (“Take Out the Trash Day”, 1.13), que no tomen ninguna decisión sin su aprobación antes de que ambos presten su declaración en la comisión de investigación que intenta averiguar la verdad sobre el abuso de las drogas y el alcohol de McGarry en la Casa Blanca. Las emociones que se mezclan en el asunto de la investigación que está sufriendo su amigo y que intentan degradarle, se encuentran en la base del control que Bartlet pretende ejercer de la situación impidiendo a Seaborn y Lyman obrar con mayor libertad. Por lo tanto, la reducción del grado de delegación de decisiones, en esta tarea concreta, disminuye proporcionalmente la capacidad organizativa de Bartlet.

El interés de Sorkin por proyectar un presidente humano y cercano tiene la consecuencia inmediata de que para mantener la credibilidad del personaje debe potenciar no sólo sus virtudes sino también sus debilidades. En este sentido, la frecuencia por la que ha optado Sorkin para cuestionar el liderazgo de Bartlet se vuelve a notar de forma muy diferente en los episodios: “Profesionales y amantes en la Casa Blanca” (1.17) y “Seis reuniones antes de almorzar” (1.18). En ambos capítulos el liderazgo del presidente, en relación con su capacidad organizativa, se pone de manifiesto de muy diferente modo. En el primero de ellos, la interpretación social del nombramiento del nuevo presidente de la Reserva Federal va a ser puesta en entredicho porque coincide con la opción anunciada públicamente por Abigail. Así, la decisión del presidente va a levantar dudas sobre la influencia de la Primera Dama en sus resoluciones. En definitiva, la mezcla de asuntos privados y asuntos públicos, que el presidente ha sido incapaz de controlar por un comentario a destiempo de Abigail, repercute directamente en la imagen que se refiere a la capacidad organizativa de su liderazgo.

En “Seis reuniones antes de almorzar”, se produce una lectura positiva de la capacidad organizativa de Bartlet. Las tramas que guían el episodio se vertebran a partir de diversos encuentros que mantienen los miembros que forman parte de la Administración del presidente con personas que cuyo pensamiento difiere de algunas de las propuestas que proceden de la Casa Blanca. La discusión de las motivaciones que reflejan las diferentes

actitudes centralizan la mayor parte de los conflictos del capítulo. Además, es necesario subrayar que tanto los debates que se originan como las opiniones concluyentes que se extraen de cada uno de ellos, se producen sin la presencia del presidente.

12.1.3. La habilidad política del presidente Bartlet

En “A falta de cinco votos” (1.4), Sorkin incide en una cualidad del liderazgo inédita hasta el cuarto episodio, la habilidad política de Bartlet. En esta ocasión, debe convencer al Congreso para obtener los apoyos suficientes que le permitan aprobar una ley que limite el uso de las armas. Sin embargo, la primera propuesta legislativa de Bartlet se considera un fracaso para su figura porque a pesar de que la ley es ratificada, la figura del vicepresidente alcanza mayor visibilidad durante el proceso que la del propio presidente, quien observará resignado el resultado de la votación consciente de que su liderazgo se resiente ante la sociedad. La razón de fondo que incide en la frustración de Bartlet es que no ha encontrado la forma de convencer al Congreso por sí mismo para que le conceda la mayoría de votos.

En una escena de “Enemigos” (1.8), Bartlet reprende al vicepresidente Hoynes porque éste le sugiere que la prioridad del gobierno debe ser la de colaborar con los miembros del Congreso con el objetivo de obtener la aprobación de las propuestas de leyes y los nombramientos con mayor facilidad de la mostrada hasta ese momento. La sugerencia de Hoynes tiene sentido en un escenario en el que Bartlet está obligado a presidir un país donde el líder de la mayoría de ambas cámaras es republicano. La respuesta de Bartlet demuestra poseer una evidente habilidad política cuando le explica a Hoynes que su objetivo es trabajar para el pueblo estadounidense. Esta afirmación, aparentemente llena de un indudable contenido retórico, sin embargo, ofrece en términos de liderazgo una idea en la que Bartlet coincide absolutamente con Neustadt, tal y como ratifica Greenstein cuando expone las cualidades del liderazgo. La razón es que mientras el presidente consiga mantener el apoyo ciudadano en cualquiera de sus iniciativas, los congresistas no tendrán más remedio que aprobar la propuesta para no sufrir un menoscabo electoral en las elecciones al Congreso. La habilidad política se convierte, de esta manera, en la característica más pragmática de cuantas integran las cualidades que propone Greenstein para que un presidente ejerza un buen liderazgo porque influye directamente sobre la popularidad del mismo.

En esta línea, Sorkin refuerza el liderazgo de Bartlet entre su equipo cuando impide que se presione al vicepresidente para que conceda su voto decisivo a favor de la ley del etanol, en el episodio “20 horas en Los ángeles” (“20 Hours in L.A.”, 1.16). El conflicto se desencadena porque la ley está empatada a votos en el Senado y la Constitución determina que cuando existe un empate a votos debe decidir la opinión del vicepresidente. Como se comentó en el capítulo décimo, Hoynes nunca se ha mostrado favorable a esta ley, hasta el punto que su decisión implicó en el pasado que perdiera las primarias demócratas en Iowa contra el propio Bartlet. Con su decisión de no coaccionar la libertad de conciencia de Hoynes, el presidente consigue, por un lado, reforzar su liderazgo moral ante su equipo y, por el otro, mantener intacta su habilidad política trasladando al Congreso la presión ciudadana que se muestra mayoritariamente a favor de la ley.

En el mismo sentido, en “Condenas mínimas obligatorias” (1.20), Bartlet propone un debate público sobre las drogas que le ayude a decidir dónde invertir dos millones de dólares, si en tratamiento preventivo o, directamente, en prisiones, como se hace en esos momentos. Esta decisión manifiesta, una vez más, la habilidad política de Bartlet porque el presidente se decantará por la resolución que más apoyo reciba por parte de los ciudadanos.

12.1.4. La visión del presidente Bartlet

La misma respuesta que destaca la habilidad política de Bartlet cuando reprende a Hoynes y le arguye que su intención no es gobernar para el Congreso sino para los ciudadanos, esconde una mentalidad contradictoria que manifiesta una carencia de visión importante por su parte. De este modo, la respuesta del presidente a Hoynes ahonda en la complejidad dramática y emocional del personaje presidencial porque su argumento no aparece justificado por las acciones que realmente lleva a cabo como presidente sino que, más bien, la afirmación que le hace Hoynes dota de ambigüedad a la actitud que está manteniendo hacia el ciudadano porque sus decisiones reflejan cierto desapego a sus promesas electorales. En esta línea, en el episodio siguiente “La lista final” (1.9), algunos miembros del Partido Demócrata expresan su intranquilidad por el giro al centro que ha dado la política de Bartlet. El dilema interno en el que se encuentra sumido el presidente —que se debate entre seguir una política más conservadora que no le aleje demasiado de una posible reelección y el riesgo que supondría aplicar las reformas prometidas que podrían no ser fructíferas y, de esta

manera, complicarle demasiado la posibilidad de ser elegido de nuevo presidente— hace evidente que todavía carece de la determinación suficiente para poner en práctica las decisiones que le conviertan en un verdadero líder.

Entre los asuntos delicados que paralizan la visión que Bartlet dejó entrever durante la campaña electoral donde supo transmitir esperanza y optimismo, destacan: la nueva ley de educación y una propuesta sobre conducta sexual que recomienda la abstinencia y cuyo tratamiento no es muy oportuno en esos momentos, porque Bartlet debe proponer una ley contra el odio promovida a partir de un reciente caso de agresión a un niño homosexual. Los tres casos responden a medidas que no son muy populares y Sorkin se sirve de ellas para dramatizar la complejidad emocional del presidente y profundizar en sus contradicciones. En definitiva, desde el momento en que Bartlet traiciona sus ideales su capacidad de liderazgo se resiente, debido a la dificultad de cumplir con algunas de las categorías de Greenstein, como la visión, por ejemplo. Sus acciones manifiestan exteriormente que decide retrasar dichas medidas confiando en que su conservadurismo le asegure otra legislatura.

Sin embargo, más adelante, recupera la categoría de la visión cuando decide acceder a la modificación del discurso del estado de la Nación. La visión participa porque Bartlet es consciente de la repercusión que supondrá el cambio del mensaje respecto al que esperan en el Congreso y, por supuesto, en el país. También lo considera así, Crawley, cuando afirma que “en un episodio de la primera temporada, esta visión llega a ser evidente en una conversación con el presidente que mantienen Ziegler y Lyman acerca del inminente discurso del Estado de la Unión” (Crawley 2006: 85):

Ziegler: La era del gran gobierno se acabó.

Bartlet: ¿Quieres cambiar esa línea?

Ziegler: Quiero cambiar el sentimiento. Estamos huyendo de nosotros mismos. Sé que así podemos lograr puntos, fui arquitecto de esa estrategia de campaña junto con Josh. Pero ahora estamos aquí. Mañana por la noche hacemos algo enorme. Hay que decir lo que pensamos. Que el gobierno, sean cuales sean sus fracasos en el pasado y en el futuro, puede ser un lugar donde la gente se reúna y donde no se abandone a nadie. No se abandona a nadie. Un instrumento de hacer el bien.

Bartlet: Igual pienso yo.

Además, en “Dejad que Bartlet sea Bartlet” (1.19), el presidente toma una decisión que se convertirá en el resurgir de su liderazgo a través de la recuperación de la categoría de la visión. Hay que recordar que en esos instantes la labor presidencial se encuentra en el punto de su popularidad más bajo desde las elecciones. El origen de este nuevo escenario es su intención de acabar con el *dinero blando* de las campañas electorales. De este modo, incumpliendo con la tradición realiza dos designaciones para ocupar sendas vacantes de la Comisión Federal Electoral. La firme decisión del presidente de no amedrentarse ante la amenaza de los miembros de la Comisión Federal Electoral, que pretenden contraatacar con una propuesta legislativa que recoja el inglés como el único idioma oficial de Estados Unidos, refuerza su liderazgo a partir de dos categorías: la visión y la habilidad política. Así, la razón que anticipa Bartlet respecto a la habilidad política para permanecer en su idea es que los republicanos no propondrán esa ley porque existe un número muy grande de hispanos que respaldarían al presidente.

12.1.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet

La primera situación en la que Bartlet descubre su estilo cognitivo tiene lugar a través de la inesperada aparición que realiza en la reunión donde Lyman debe disculparse ante los grupos cristianos. Mediante su acción, el presidente constata un conocimiento profundo de los asuntos que se están tratando en la Casa Blanca aunque él no haya ordenado directamente realizar la gestión. Por lo tanto, al mismo tiempo que la secuencia expone la capacidad organizativa de Bartlet, como se pudo comprobar en el apartado correspondiente, también destaca su estilo cognitivo cuando decide expulsar con determinación a los dirigentes cristianos, que han convertido la reunión convocada en una negociación por la cual exigen a la Casa Blanca más que unas simples disculpas para que éstas sean aceptadas. Además, a continuación, toma la decisión de no despedir a Lyman por el insulto proferido contra los creyentes que, como el mismo Bartlet, se han sentido ofendidos por las palabras del jefe de personal y confía en él para seguir afrontando la labor diaria que exige la Casa Blanca.

La categoría relacionada con el estilo cognitivo destaca también en asuntos cuya repercusión mundial puede ser devastadora y que, a su vez, no suponen una implicación directa de Estados Unidos en el conflicto. En “Lord John Marbury” (1.11), estalla un conflicto entre India y Pakistán porque los indios han movilizado trescientos mil hombres a la zona de

Cachemira y su desorganizado sistema de mando podría convertir la situación en un conflicto nuclear. Desde el primer instante, Bartlet se reúne con los embajadores de ambos países para intentar llegar a una solución moderada que no implique el uso de armamento. Ante el aumento de la tensión entre los dos países, Bartlet ordena avisar a un antiguo embajador inglés en la India, Lord John Marbury, porque conoce a la perfección las razones que han detonado el conflicto. De esta forma, Bartlet ha demostrado una gran capacidad de liderazgo, asentada en su estilo cognitivo, para resolver la delicada situación desde la diplomacia y la intermediación que realiza entre ambos países.

En “20 horas en Los Ángeles” (1.16), el presidente debe volar hasta la capital de California para acudir a una cena a la que ha sido invitado por un importante donante del partido demócrata. También, aprovecha el viaje para tener diversos encuentros directos con representantes locales. En uno de ellos, Kiefer, un político demócrata californiano, propone a Bartlet que considere firmar la ley de protección de la bandera. Para tratar de convencerle, Kiefer, le asegura que si firma la ley dispondrá de una gran mayoría de votos de la población blanca de California que no le votó en las anteriores elecciones. En definitiva, tendrá, prácticamente, asegurada la reelección. De alguna forma, dirige contra el presidente la misma habilidad política de la que presumió Bartlet ante Hoynes cuando le explicó que sus decisiones en el gobierno de la nación sólo tienen como objetivo a los ciudadanos. Además, Kiefer, intenta manipular emocionalmente al presidente cuando le dedica unas palabras de aprecio que están relacionadas con su liderazgo entre los votantes blancos de California y, al mismo tiempo, le amenaza con las consecuencias negativas que se producirían sino es capaz de liderar la firma:

“Ellos creen que es inteligente y con visión. ¿Sabe por qué no le votaron? Porque al mismo tiempo le ven muy débil. Dos tercios creen que es usted débil. Sé que no es la idea más popular pero tengo los números y confío en ellos. Están un poco pálidos [en referencia a los miembros de la Administración Bartlet] porque saben que tengo razón. Ya no es teoría. La enmienda se aprobó fácilmente en la Cámara de los Representantes [la que hace referencia a la ley que castiga la profanación de la bandera]. No se ha aprobado todavía en el Senado pero lo será pronto. La gente aprueba una ley contra la profanación de la bandera. Una enmienda constitucional no está sujeta al veto presidencial ni a una anulación por la Corte Suprema. Todo significa una cosa: sabe los resultados antes que nadie y así puede elegir el bando que quiera. No sólo podemos ser parte del bando ganador sino que también podemos liderarlo”.

Kiefer pretende que el presidente asuma el liderazgo en el proceso proclamando públicamente su apoyo a la firma y anticipándose, de esta manera, a la aprobación de la ley en el Senado. Sin embargo, el estilo

cognitivo del presidente es capaz de discernir la insignificancia que tiene esta ley para el país a pesar del apoyo ciudadano que ganaría en California. El razonamiento de Bartlet le lleva a pensar que esta ley no resuelve ningún problema directo de la población por lo que en ningún caso tendrá garantizado el apoyo de los ciudadanos de California en las siguientes elecciones. Por lo tanto, además, del estilo cognitivo que le permite llegar al fondo de la cuestión rápidamente y detectar en la actitud de Kiefer algún tipo de interés personal, el presidente demuestra poseer habilidad política porque elige un camino contrario al del Congreso que, finalmente, se descubrirá más interesado en aprobar la ley que los propios ciudadanos.

El liderazgo de Bartlet se refuerza, en esta ocasión, gracias a una inteligencia repleta de sentido común. De esta manera, el presidente ha sido capaz de discernir que la batalla para aprobar la ley contra la profanación de la bandera sólo se libra en Washington. Sorkin realza, a partir de esta trama, la capacidad de liderazgo de Bartlet porque el máximo mandatario del país es capaz de discriminar el orden de importancia de los asuntos que interesan de verdad a la sociedad norteamericana. Además, a través de este conflicto vuelven a ponerse de relieve otras características del líder político aparte del estilo cognitivo, como son a la habilidad política y la visión.

12.1.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet

Como se va a poder comprobar, la inteligencia emocional del presidente es la más endeble de las categorías que se asocian al liderazgo político propuesto por Greenstein. Una vez más, habrá que regresar al capítulo piloto para analizar el liderazgo presidencial de Bartlet desde una óptica distinta pero complementaria a las categorías que se han mencionado en los epígrafes anteriores. De este modo, en la escena final del episodio, aquella que ilustra por primera vez su eficacia como comunicador, Sorkin plantea, además, las dos esferas en las que el liderazgo de Bartlet se hace patente desde una perspectiva emocional. Como asegura Crawley, “Sorkin conecta afectivamente el liderazgo paternal de Bartlet como persona y su liderazgo paternal como presidente” (Crawley 2006: 148). Así lo atestiguan, por un lado, la ratificación en el puesto como jefe de personal de la Casa Blanca a Lyman, a quien un instante antes no ha dejado de reprender debido a la crisis que originó con los grupos cristianos (liderazgo paternal como persona) y, por otro lado, como consecuencia de la prioridad que concede, de entre todos los asuntos del día, al problema de los refugiados cubanos (liderazgo paternal como presidente). Al mismo

tiempo, la puesta en escena de esta escena subraya con el movimiento de cámara, la intención que Sorkin ha mostrado a través del diálogo:

“La dirección visual de la última escena también contribuye a la construcción de Sorkin de una presidencia afectiva. La alocución de Bartlet ocurre en el Despacho Oval, la habitación de la Casa Blanca que más potente significado tiene para la presidencia. Cuando la escena y el episodio van a finalizar, Bartlet toma asiento detrás de su escritorio y la cámara se desplaza desde su rostro a una posición por encima de la cabeza que lleva al espectador detrás y por encima del presidente... un punto de vista que hace visible, claramente, el sello del presidente en la alfombra del despacho... El poder y el patriotismo de la habitación y el papel de Bartlet dentro de la misma son ahora, firmemente, establecidos tanto visualmente como oralmente” (Crawley 2006: 148).

Una vez realizada la presentación del presidente en el primer capítulo puede asegurarse que el personaje responde a un espectro emocional que favorece la identificación del espectador con el protagonista. Por esta razón, Sorkin, a partir del siguiente episodio “Post hoc, ergo propter hoc” (1.2), va a usar esta categoría atribuible a los líderes para mostrar las flaquezas de su liderazgo. De esta forma, a partir de la humanización del personaje intenta producir una identificación más profunda con el público para acercarlo todavía más al espectador.

En el capítulo anterior del presente estudio, se hizo referencia a la controversia que inquieta a Bartlet cuando se relaciona con los altos mandos militares y que confiesa a su médico personal, un militar llamado Tolliver. En esta línea, estas dudas que manifiesta su liderazgo como presidente son realzadas a partir de un profundo conflicto interior: la noticia de la muerte de Tolliver que convierte a Bartlet en alguien incapaz de controlar su inteligencia emocional. Así, lo demuestra su actitud al final del episodio: “les borraré de la faz de la tierra con la furia del mismo trueno de Dios”.

Durante el siguiente capítulo, “Una respuesta proporcionada” (1.3), Sorkin continúa indagando en las raíces pasajeras que alteran el liderazgo de Bartlet para confirmar que su deficiente inteligencia emocional impide que posea clarividencia mental en esos momentos. De esta forma, a través del argumento que muestra la muerte de Tolliver, Sorkin, sigue trazando un personaje profundamente emotivo y anticipa que la inteligencia emocional que posee va a ser la responsable de lastrar su liderazgo en muchos de los difíciles conflictos a los que se tendrá que enfrentar.

En esta ocasión, la falta de juicio de Bartlet viene producida por la falta de dominio sobre su inteligencia emocional que provoca el arrastre de

varias de las categorías del liderazgo: su estilo cognitivo, porque es incapaz de reflexionar sobre los matices del problema; su visión, porque la sobredimensionada emoción nubla su capacidad para proyectar las consecuencias futuras de su decisión - una circunstancia de efectos inimaginables en la región asiática, como preveen los militares - y , además, Bartlet está demostrando que su capacidad organizativa tampoco es la ideal, como demuestra el rechazo que proyecta hacia los consejos militares que recibe en el desarrollo de la crisis. Al final, la idea de Bartlet de despojarse de la etiqueta de hombre de paz para modificar la valoración que él pensaba que tenía entre los militares ha causado confusión en la Sala de Estrategia, lo que ha revertido en una pérdida de liderazgo del presidente de Estados Unidos, “Barlet quiere una venganza y su frustración con la respuesta militar es atribuible a sus sentimientos. Bartlet es un líder que debe aceptar una respuesta proporcionada como la única solución posible y, al mismo tiempo, un hombre que ha sufrido la pérdida de un amigo. La situación moral no es fácil” (Crawley 2006: 165).

Al final del episodio, la agitación interior de Bartlet se transmite al resto del personal que conforma su Administración porque se muestra muy nervioso antes de dirigirse por televisión a la nación. En este sentido, los gritos que profiere porque desconoce dónde ha dejado sus gafas son el fiel reflejo de un presidente que carece de inteligencia emocional y que se deja dominar por sus pasiones.

Más adelante, en “Seis reuniones antes de almorzar” (1.18), un capítulo ejemplar en cuanto al desarrollo de la capacidad organizativa de Bartlet, sin embargo, lo pone en evidencia en relación a su inteligencia emocional. La compleja escritura de Sorkin es artífice, una vez más, de la contradicción interior que debilita el liderazgo de Bartlet ante su personal al tiempo que enriquece de matices dramáticos al personaje. En esta ocasión, su hija ha sido abordada por un periodista sensacionalista para recabar su opinión sobre un polémico asunto relacionado con una fiesta a la que ha asistido. La respuesta de Zoey es contradictoria porque el periodista puede demostrar que ha mentido y, como es obvio, al ser la hija del presidente la situación repercute directamente en la Casa Blanca. Al enterarse de la noticia, Bartlet abandona indignado el Despacho Oval camino de la Sala de Prensa para reprender la actitud de los periodistas acerca de la información que han difundido del caso y, sobre todo, por la forma en que se consiguió la noticia. Incapaz de controlar sus emociones, cuyo conflicto procede del sentimiento paternal hacia su hija que le hace olvidar su cargo público, Cregg intenta frenar a tiempo la actitud de Bartlet porque es consciente de que si el presidente alcanza la Sala de Prensa la dimensión de la noticia

alcanzará una difusión de la que todavía carece. La inteligencia emocional ha nublado de nuevo su estilo cognitivo y su visión aunque la intervención de Cregg para convencerlo de su error demuestra que se mantiene intacta la capacidad organizativa del presidente. Se subraya así que es la categoría del liderazgo más destacada de este episodio.

Sin embargo, Sorkin modifica las expectativas sobre la inteligencia emocional de Bartlet a partir del episodio, “Dejad que Bartlet sea Bartlet” (1.19). En este capítulo, la complejidad emocional de su carácter experimenta la última crisis de su liderazgo en esta temporada. En el argumento los problemas se superponen en la mesa de su despacho “el conflicto de la ley de los homosexuales en el ejército, los bajos índices con que se aprueba su gestión en las encuestas, un informe interno que cuestiona la capacidad de la Administración Bartlet para ejercer el liderazgo y un malestar general entre el personal provocan que Bartlet y su jefe de gabinete tengan que redirigir el foco de la Administración” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 31). Concretamente, la intención de voto a Bartlet ha disminuido cinco puntos en los sondeos. En esta situación, McGarry se reúne con el presidente para que sea consciente de que su falta de liderazgo en las grandes cuestiones provoca la pérdida de interés del mismo ciudadano que había depositado su confianza en él durante las elecciones. El incumplimiento de muchas de las iniciativas que prometió durante la campaña y que Bartlet justifica amparándose en asegurar la reelección para no arriesgar con la incertidumbre de las reformas, no sólo no está dando resultado sino que, además, está suponiendo una traición a sí mismo que está en la base de su conflicto emocional. La reprimenda de McGarry, amparada en la eficaz capacidad organizativa de Bartlet, surte su efecto y la conversación que mantienen finaliza del siguiente modo:

Bartlet: No quiero sentirme así nunca más.

McGarry: No tienes porque hacerlo.

Bartlet: No quiero irme a dormir más veces con esta sensación.

McGarry: No tienes porque hacerlo.

Bartlet: Quiero hablar.

McGarry: Dígalo alto. Dígamelo a mí.

Bartlet: Esto es más importante que la reelección. Quiero hablar desde ya.

McGarry: Dígalo otra vez.

Bartlet: Esto es más importante que la reelección. Quiero hablar desde ya.

McGarry: Ahora, hemos vuelto.

Cuando McGarry transmite la noticia al resto del personal de que en la lucha interior del presidente ha triunfado el idealismo sobre el pragmatismo, el equipo ratifica la lealtad absoluta a la nueva predisposición de Bartlet. Una actitud del presidente que estaban esperando desde hace tiempo y cuya atrofia sólo Ziegler se había atrevido a cuestionar. Ante la feliz noticia que les transmite el jefe de gabinete, uno tras otro van respondiendo: “Será un orgullo servir al presidente”. Un final emocional originado por el planteamiento estético que Sorkin ha desarrollado en el guion. Del mismo modo, al final del episodio siguiente, “Condenas mínimas obligatorias” (1.20), Bartlet, confiesa a McGarry: “Estoy durmiendo mejor. Y cuando duermo, sueño acerca de un gran debate con expertos e ideas y dicción y energía y honestidad. Y cuando me levanto, pienso: yo puedo venderlo”. De esta forma, confirma a su jefe de gabinete las sensaciones recobradas desde el día anterior y confirman el restablecimiento de su inteligencia emocional. Y con ella, el asentamiento del resto de categorías que conforman el liderazgo político, según Greenstein.

Bartlet, no sólo reitera a McGarry la promesa verbal acordada con su equipo la noche anterior sino que a partir de este momento “los tres últimos episodios de la primera temporada describen a Bartlet y la presidencia con renovado vigor, ofreciendo una propuesta agresiva para despenalizar la droga antes de que el intento de asesinato que plantea Sorkin [en el último momento de la temporada] lleve más lejos la mezcla de la esfera política y personal de Bartlet” (Vest 2003: 154). De esta forma, las acciones de Bartlet en el episodio citado, “Condenas mínimas obligatorias” (1.20), y los siguientes, “Mentiras, malditas mentiras y estadísticas” (“Lies, Damn Lies and Statistics”, (1.21) y “Qué clase de día ha sido” (1.22) acumulan una serie de decisiones de Bartlet que lo convierten en el líder que su personal aspira a seguir.

Además, una situación imprevista, muy similar en su esencia a la protagonizada por Lyman con los fundamentalistas cristianos en el capítulo piloto, confirmará la nueva capacidad de liderazgo que atesora Bartlet. La situación pone a prueba el dominio de su inteligencia emocional, por primera vez, tras su renovado compromiso con las decisiones presidenciales. El conflicto procede del escarnio público del que puede ser objeto Seaborn porque unos periodistas han obtenido unas fotos en las que aparece besando a Laurie, una estudiante de Derecho, que se prostituye para poder pagar sus estudios. Seaborn, la conoció en el primer episodio de

la temporada y, desde entonces, se ha ido enamorando paulatinamente de ella. La complicada situación ha llegado al extremo de que dichas fotografías pueden comprometer su trabajo en la Casa Blanca. En esta situación, el nuevo enfoque aceptado por Bartlet sobre su capacidad de liderazgo no excluye su habitual comportamiento paternalista cuando alguien de su equipo comete un error. Además, en este caso, Seaborn demuestra que sus sentimientos hacia ella son sinceros y que jamás pagó por sus servicios. Así, el presidente desafía las consecuencias públicas del reportaje confiando en Seaborn y transmitiendo la felicitación a Laurie por su reciente graduación.

12.1.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse

De esta forma, Bartlet concluye la primera temporada cumpliendo a la vez las seis características que Greenstein estableció sobre el liderazgo político. Además, según la clasificación de Magstad, Bartlet ha evolucionado durante la temporada desde un perfil de político corriente, cuya principal peculiaridad es que centra sus esfuerzos en ser reelegido, hasta el hombre de Estado, que resuelve los conflictos según su ideología e inspira a la sociedad. Y, finalmente, siguiendo la clasificación de Blondel, el presidente de *El ala oeste de la Casa Blanca* sería un ideólogo, porque el alcance del impacto de sus políticas son grandes, debido a que es el presidente de la nación y los cambios que manifiesta, al final de la temporada, son profundos. Si bien es cierto, que durante la mayor parte de los episodios, Bartlet, ha ostentado un liderazgo paternalista/populista como consecuencia del cambio moderado que estaba llevando a cabo y que expresaba la tibieza de su liderazgo.

Respecto a los temperamentos presidenciales que atesora, guardián vigilante, en mayor medida, y racional director, el liderazgo que lleva a cabo, respectivamente, correspondería con el logístico, propio de quien posee el coraje y la moral suficiente para transmitir sus ideas, y el estratégico, que se caracteriza por tomar decisiones difíciles.

12.2. El debilitamiento del liderazgo político debido a los asuntos privados no compartidos con la sociedad: el liderazgo presidencial durante la Segunda Temporada

Durante esta temporada, el conflicto principal de Bartlet es que debe enfrentarse a un dilema como consecuencia de una decisión que tomó en el pasado. A través de ella decidió ocultar a la nación que padecía esclerosis múltiple durante la campaña electoral en la que fue elegido presidente. Una vez más, Ziegler, el encargado de custodiar la buena moral en la Casa Blanca, será el individuo empeñado en salvaguardar la pureza de las instituciones y sembrará la discordia y el desasosiego en el presidente porque éste se niega a reconocer como un error la elección que hizo en el pasado: la decisión de separar su vida personal y su vida pública.

12.2.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet

Del mismo modo que sucedía al inicio de la primera temporada, el rasgo de Bartlet que más destaca en el principio de la segunda será también la oratoria. De nuevo, volviendo al *flashback* al que se hacía mención en el capítulo undécimo perteneciente al episodio “A la sombra de dos tiradores: Parte 1” (2.1) pero otorgando, en esta ocasión, un enfoque del discurso de Bartlet desde la perspectiva de uno de los personajes, en concreto, Lyman, se puede apreciar cómo el rasgo principal que capta la atención del futuro jefe de personal de la Casa Blanca es la capacidad discursiva que ostenta el futuro presidente de la nación para transmitir un mensaje claro. De esta forma, sucede que la primera impresión que recibe Lyman sobre el idealismo de Bartlet se apoya en la característica del liderazgo que define a quien lo ejerce como un eficaz comunicador. En este sentido, no es casualidad que Sorkin vuelva a subrayar la facilidad para la oratoria del presidente como su primer rasgo visible del liderazgo, como ya sucedió en la primera aparición de la temporada inicial. De esta manera, la capacidad discursiva y la habilidad que posee para vertebrar las ideas que pretende transmitir se convierten en la cualidad de su personalidad que constituye el principal reclamo para atraer a la futura plantilla de su Administración.

Lyman asiste al discurso de Bartlet aconsejado por McGarry porque éste quiere proponerle un puesto en la campaña presidencial a la que aspira a presentarse el congresista de Nueva Hampshire. Sin embargo, Lyman permanece distraído durante el evento hasta que reclama su atención la mención que Bartlet realiza sobre la postura contraria que tomó en un acuerdo que los ganaderos pretendían firmar para proteger la supervivencia

de su negocio porque aspiraban a encarecer la leche, lo que dificultaba el acceso a un bien de primera necesidad para el consumidor final. El hecho es significativo porque Bartlet aunque se está refiriendo a una acción que realizó en el pasado, la forma que posee de evocar la decisión que tomó dirigiéndose directamente a las personas a las que perjudicó, realza los principios del personaje a través de su eficacia como comunicador. Su liderazgo conecta directamente con el sentimiento de Lyman porque utiliza un lenguaje diáfano, sin ambigüedades, fácil de comprender al instante y, al mismo tiempo, emocional e idealista:

“Hoy por primera vez en la historia, el grupo más numeroso de norteamericanos viviendo en la pobreza son niños. Uno de cada cinco viven en la más miserable, peligrosa, desesperanzada, agotadora, dolorosa pobreza que nadie podría imaginar. Si la lealtad a la libertad y a la democracia es el código de nuestra religión civil entonces, con seguridad, el código de nuestra humanidad es cumplir fielmente el mandamiento que no está escrito que dice que nosotros deberíamos dar a nuestros hijos mejores servicios de los que nosotros recibimos. Dejadme explicarlo de este modo. Yo voté contra la ley porque no quise hacer más difícil a la gente comprar leche. Yo impedí que bastante dinero fuera a parar a vuestros bolsillos. Si esto os enfada, si estáis resentidos conmigo, lo respeto completamente. Si vosotros esperáis algo diferente del presidente de Estados Unidos, deberíais votar a otro”.

Como se ha comentado, la alocución emocional a Lyman y éste demuestra compartir una sensibilidad semejante a la de Bartlet. Así, se incorpora al equipo de la campaña presidencial. Por esta razón, la eficacia como comunicador de Bartlet se convierte en la característica del liderazgo de Bartlet que primero conecta con los miembros de su futuro equipo, mucho antes de que estos comprueben si cumple el resto de condiciones que debe reunir un líder. De este modo, Sorkin, confirma que a través de una buena comunicación emocional se predispone a los ciudadanos a ser conscientes de un buen liderazgo presidencial.

En “El tercer debate sobre el Estado de la Unión” (“Bartlet’s Third State of the Union”, 2.13), Cregg apostilla la intervención de Bartlet en la Cámara de los Representantes diciendo, “el presidente es un gran orador”. Durante el discurso ha realizado un llamamiento a la unidad entre demócratas y republicanos a través de la formación de un comité de expertos que analice la viabilidad de constituir una Seguridad Social. El éxito de la alocución de Bartlet a escala nacional, tal y como reflejan las encuestas posteriores a la intervención, vuelve a reiterar el dominio que tiene como comunicador. En definitiva, tal y como afirma Crawley, en los discursos que el presidente realiza predomina una “mezcla de lenguaje secular y espiritual que conecta la misión de gobierno con la misión de fe. Sorkin enmarca a Bartlet como cabeza de esta misión, un papel que se

desplaza fácilmente a la de líder moral que guía e instruye a sus seguidores” (Crawley 2006: 169).

12.2.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet

En el inicio de la segunda temporada, destaca la cantidad de tareas importantes que el futuro presidente delega en McGarry y Zigler, los dos primeros asesores formaron parte de su equipo desde antes de llegar a la Casa Blanca. Tal es la confianza que Bartlet presenta en los dos consejeros que, a lo largo de los dos primeros capítulos, se puede apreciar que ambos gozan de libertad total para conformar el equipo que consideren más oportuno para afrontar las primarias demócratas. Así, se puede apreciar cuando McGarry despide a los cuatro asesores que componían el núcleo duro del primer gabinete que aconsejaba a Bartlet y cuyo pragmatismo disgusta al jefe de campaña. A pesar de la drástica decisión y la contrariedad que la misma genera en Bartlet, el presidente asume la determinación de su jefe de campaña confiando plenamente en la resolución, sin intervenir en ella y, a la vez, sin mostrar ningún rechazo a la misma.

A través de las incorporaciones de Lyman, Seaborn y Cregg, que se producen en “A la sombra de dos tiradores: Parte II” (2.2), se puede constatar la capacidad organizativa que se intuye en el futuro presidente. Así, del mismo modo, que delega la responsabilidad en McGarry para expulsar a determinados miembros del equipo, Bartlet permite que el jefe de gabinete y Ziegler escojan a quienes consideren más oportunos para reemplazar los puestos. En este sentido, la capacidad organizativa ha posibilitado la formación del equipo en el que Bartlet depositará toda su confianza para ser parte de su Administración cuando llega a la Casa Blanca pero, además, la respuesta positiva de cada uno de ellos se deja guiar por el liderazgo moral que ejerce el propio Bartlet, “con este episodio dividido en dos partes, Sorkin eleva el papel moral de Bartlet componiendo el personaje como intrínsecamente bueno, una idea que sugiere mediante la evidente imaginaria narrativa líder-discípulo. Uno a uno, los personajes eligen seguir a Bartlet por la fuerza de su carácter” (Crawley 2006: 169).

No hay que esperar mucho para que esta categoría del liderazgo político vuelva a cobrar protagonismo con fuerza. De nuevo, en “En esta Casa Blanca” (2.4), Sorkin insiste en la capacidad organizativa de Bartlet cuando ordena incorporar al personal de su Administración a Ainsley Hayes. La misma escena que se vio en el capítulo precedente bajo el prisma

del temperamento característico de Bartlet sirve para ilustrar, también bajo el prisma del liderazgo, la capacidad organizativa del presidente de la siguiente forma: la inteligente abogada republicana le ayudará a reflexionar sobre la conveniencia de sus ideales fomentando el debate interno. Dicho de otro modo, Bartlet, confía plenamente en que la delegación de tareas, propio de la capacidad organizativa, influye en el grado de libertad con que sus asesores opinan de los asuntos presidenciales con el único objetivo de realizar el mejor servicio público posible.

Se puede observar la evolución que ha sufrido la capacidad organizativa de Bartlet desde los tiempos de las primarias, donde cumplía sólo con una parte de la definición del término, porque si bien delegaba funciones, sin embargo, permanecía indiferente a las sugerencias de sus asesores. Una circunstancia que causaba muchos sinsabores e impotencia entre su equipo porque sabían que Bartlet no quería escuchar ninguna crítica a su gestión de la campaña electoral. La contratación de Hayes por parte de la Casa Blanca supone la constatación definitiva de la evolución que ha experimentado Bartlet en relación con esta categoría del liderazgo porque definitivamente “minimiza la tendencia de los empleados a decirle solamente lo que quiere escuchar”, tal y como argumentaba Greenstein. Además, Sorkin subraya la evolución incorporando al equipo presidencial una voz republicana que no sólo añade otro punto de vista a la gestión demócrata sino que incide directamente sobre el mensaje idealista que transmite la serie sobre cómo deberían ser las cosas.

Una perspectiva insólita de la capacidad organizativa de Bartlet se puede apreciar en “Desayuno de trabajo” (“The Leadership Breakfast”, (2.11). En esta ocasión, Sorkin va más allá en su intención por mostrar el grado de libertad del que goza la Administración Bartlet y destaca el hecho de que el presidente no sea consciente de ciertas decisiones importantes que toman algunos miembros de su equipo para proteger su presidencia. Es decir, la manifestación de la delegación de tareas en su mayor expresión. Una de las tramas del episodio gira en torno a que el gobierno ha sido humillado por una estrategia que ha organizado la jefa de gabinete del líder de la mayoría del Congreso que es republicano. Al final del episodio, Ziegler y McGarry, son conscientes de que la precampaña electoral ha comenzado con mucha antelación, de una manera subrepticia, y acuerdan que el presidente no debe saberlo para no distraerlo de los asuntos diarios. Por esta razón, deciden iniciar una estrategia secreta para activar la reelección del presidente sin que éste lo perciba. La determinación de ambos asesores manifiesta que su grado de satisfacción con los métodos organizativos del presidente es alto. Una circunstancia que confirma, al

mismo tiempo, el vigor del liderazgo de Bartlet relacionado con la capacidad organizativa.

En “Ellie” (2.15), como ya se pudo apreciar en el capítulo undécimo unas declaraciones que su hija pequeña, Ellie, pronuncia apoyando una opinión de la cirujana general del gobierno, Millie, que aboga por los beneficios terapéuticos de la marihuana provoca una pérdida inmediata de liderazgo político en Bartlet y una disminución considerable de su, hasta ese momento, consistente capacidad organizativa. Lyman obliga a dimitir a Millie porque contradice la política del gobierno sobre el tratamiento de las drogas. Sin embargo, como se ha visto, Sorkin desarrolla un conflicto mucho más profundo cuando el presidente descubre el déficit afectivo que padece su hija menor y que, en el fondo, sus declaraciones a la prensa representan un intento de ella por reclamar la atención de su padre. En esta ocasión el asunto privado prevalece sobre la preocupación del impacto público que ha tenido la noticia y Bartlet se decanta más por recuperar la maltrecha relación con su hija que por recuperar su deteriorado liderazgo político.

Así, cuando el presidente rechaza la dimisión de Millie se opone, al mismo tiempo, a recuperar parte del liderazgo perdido por la maltrecha imagen que proyecta su capacidad organizativa en la sociedad. Curiosamente, una categoría que reforzaba profundamente el liderazgo de Bartlet hacia el interior de la Casa Blanca, se expone por primera vez en la serie hacia el exterior de la misma de una manera bastante mejorable. El daño que experimenta su imagen pública ante los ciudadanos es considerable porque perciben, a través del conflicto planteado por Sorkin, las carencias relacionadas con la capacidad organizativa del presidente. Al mismo tiempo, esta circunstancia intenta enderezarse en parte cuando Lyman ordena a la cirujana que dimita de su cargo. No obstante, la actitud de Bartlet, al final del episodio, indica que la preferencia del presidente no reside en recuperar una porción de su liderazgo perdido ante la sociedad, como demuestra que rechaza la carta de dimisión de Millie, sino que otorga mayor importancia al hecho de que la cirujana le ha ayudado a comprender la causa de la difícil relación que mantiene con su hija menor. La decisión de Bartlet supondrá la recuperación de la estabilidad familiar con Ellie a cambio de sacrificar parte del liderazgo político ante la sociedad. Por lo tanto, la capacidad organizativa debe mostrar un doble juego para transmitir un verdadero liderazgo: por un lado, una pluralidad de criterios de cara al interior donde se proclamen distintas opiniones que ayuden a tomar una decisión al presidente y, por otro lado, una proyección hacia el exterior donde predomine la unidad de pensamiento que traslada la

conformidad de los asesores con la elección tomada por el presidente. En esta ocasión, Millie no ha cumplido con la segunda parte de la afirmación y su actitud resulta la primera de una serie de conflictos que, en los últimos capítulos de la temporada, acrecentarán la pérdida de liderazgo de Bartlet.

12.2.3. La habilidad política del presidente Bartlet

No existen muchos momentos durante la segunda temporada dedicados a promulgar nuevas leyes en el Congreso que sirvan para contrastar la habilidad política de Bartlet demostrada durante la primera temporada. De hecho, sólo en “El Congreso fracasado” (“The Lame Duck Congress”, 2.6), Sorkin desarrolla uno de los conflictos del capítulo para destacar la habilidad política del presidente. La trama relacionada con esta categoría del liderazgo de Bartlet, se centra en los contactos que el equipo del presidente realiza entre los senadores demócratas para que voten a favor de la ley definitiva que reduce el uso de armas en el país. El conflicto se resuelve cuando el presidente comunica a Ziegler que deje de presionar a un senador demócrata que pretende votar contra este tratado que mejora la ley anterior. La razón que expone radica en que la ley posee un 82% de respaldo civil y la estrategia del presidente es traspasar la presión social al Senado. Además, Bartlet explica a su director de comunicaciones que el senador en cuestión no quiere traicionar a los votantes, que lo eligieron para representarles en el Senado, votando a favor de la ley. Bartlet expone su liderazgo moral y, al mismo tiempo, refuerza su habilidad política porque traspasa la responsabilidad del fracaso de la aprobación del tratado al Senado. De esta forma, su figura no experimenta ningún desgaste político y confirma que gobierna para los ciudadanos.

12.2.4. La visión del presidente Bartlet

El liderazgo político asociado a la visión que posee Bartlet sale a relucir, de nuevo, en “Shibboleth” (2.8). Como se vio en el capítulo anterior, se trata del episodio en el que los refugiados chinos solicitan asilo a Estados Unidos para poder practicar la fe que su país de origen les impide. Se mencionó también, cómo Sorkin, a través de “esta trama, construye una evidente posición moral para Bartlet mientras mantiene el estatus del personaje como líder civil” (Crawley 2006: 167) con el objetivo de incidir en su carácter temperamental pero hay que recalcar la conversación que mantiene con Lyman, en la última escena del episodio, para comprender la verdadera dimensión de la visión que caracteriza a

Bartlet y, por lo tanto, del liderazgo que practica. El momento sucede cuando el jefe de personal le pregunta al presidente si hubiera sido capaz de deportar a los ciudadanos chinos si su líder no hubiera pasado la prueba de fe a la que Bartlet le ha sometido. El presidente le contesta:

“¿Piensas que debería enviarles de vuelta si hubiera errado el catecismo? Déjame que te diga algo: nosotros podemos ser la policía del mundo, podemos ser el banco del mundo, la industria del mundo, la granja del mundo. ¿Para qué vale si no somos también...? Ellos alcanzaron el Nuevo Mundo, Josh. ¿Y sabes qué? Tengo que proclamar el Día de Acción de Gracias”.

La frase que Bartlet ha dejado sin acabar —en un signo evidente que lleva a cabo Sorkin para no resultar demasiado didáctico y sensiblero—, sugiere que Estados Unidos es una nación que garantiza, del mismo modo que el resto de los ejemplos que ha enunciado, la práctica de las creencias individuales. Es decir, la libertad religiosa. En definitiva, encabeza también el liderazgo moral del mundo. Además, la conclusión del capítulo cierra una estructura circular que comienza, en la primera escena del mismo, cuando Seaborn está redactando el discurso que Bartlet debe pronunciar el Día de Acción de Gracias. Sorkin, de forma deliberada, establece un paralelismo entre la alocución que prepara Seaborn y que se inspira en la llegada de los primeros colonos a América del Norte, con el fin de establecerse en un lugar donde poner en práctica su fe huyendo de la persecución religiosa que sufrían en Inglaterra y la llegada de los exiliados chinos a la costa de Estados Unidos para vivir sus creencias religiosas libremente. De alguna forma, la decisión de Bartlet de acoger a los exiliados chinos (sin que, además, el gobierno del país asiático lo perciba así) ha sido coherente con el futuro lleno de esperanza que va a proclamar en su intervención pública en el día de Acción de Gracias. La promesa de un futuro mejor para inspirar a la sociedad, se ha puesto en práctica materializando la visión que caracteriza al presidente.

Esta cualidad particular del liderazgo de Bartlet subraya, además, lo que decía Greenstein sobre “la combinación de la ideología, la biografía personal y el momento histórico” en que se encuentra cada presidente. En este sentido, aunque “Sorkin sólo parece estar interesado con los conflictos que surgen cuando la fe personal se confronta con los deberes públicos”, como ha podido comprobarse en los capítulos diez y once del presente estudio, algunos autores sugieren que la caracterización de la fe de Bartlet es más significativa. Haught afirma, por ejemplo, que “el catolicismo de Bartlet crea un poderoso sentido de líder serio” (Haught 2002), de tal forma, que impregna su visión política de la esperanza asociada a su fe religiosa. Ideología, biografía personal y momento concreto, adquieren un

significado pleno en “Shibboleth”. Del mismo modo, tal y como asegura Crawley, “la fe de los personajes está a menudo basada en su devoción secular a la presidencia como una religión civil fortalecida por su confianza en la visión moral de Bartlet” (Crawley 2006: 171).

12.2.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet

En dos episodios que se producen de manera consecutiva, “La guerra en casa” (“The War at Home”, 2.14) y “Ellie” (2.15), Bartlet expone su liderazgo de dos formas distintas. En el argumento que desarrolla Sorkin en el primero de los capítulos mencionados, el presidente lidera la lucha antiterrorista proyectando una imagen de cara al exterior de firmeza y seguridad. La trama se centra en un grupo de narcotraficantes colombianos que ha derribado un helicóptero con cinco agentes antidroga estadounidenses y los ha capturado. Al mismo tiempo, ha asesinado a un grupo de nueve militares que participaban en la operación de rescate. La delicada situación en la que se encuentran los policías podría ser resuelta rápidamente, si Bartlet accede al favor que le propone el presidente de Colombia para intercambiar por los rehenes a un importante jefe del narcotráfico que está prisionero en una cárcel del país sudamericano. Sin embargo, la propuesta no es aceptada por Bartlet.

La conversación telefónica se produce en el Despacho Oval delante de los altos mandos militares y su jefe de gabinete. El presidente estadounidense está resuelto a negarse al intercambio y, al mismo tiempo, agradece a su homólogo colombiano la disponibilidad que ha demostrado para resolver la crisis. El liderazgo moral de Bartlet en la lucha contra el terrorismo es evidente en la forma que tiene de no plegarse al chantaje de los narcotraficantes y exhibe una visión, un estilo cognitivo y una inteligencia emocional, a pesar de la presión del momento, que es respetada por todos los asesores militares y no militares. En este momento, la visión representa la firmeza del momento y la esperanza futura de continuar combatiendo la droga, tanto en su propio territorio, como más allá de sus fronteras, desde unos criterios morales coherentes; el estilo cognitivo, demuestra el conocimiento profundo del problema que manifiesta en la sólida postura que exhibe ante los terroristas y, además, la seguridad de que cualquier doblez que exponga puede ser interpretada por sus asesores y por los propios delincuentes como síntoma de debilidad y, finalmente, la inteligencia emocional, una cualidad del liderazgo difícil de mantener en esta situación en la que su ejército ha sido humillado por el grupo terrorista,

permite a Bartlet controlar sus emociones y, por lo tanto, tener un dominio absoluto de la situación para manifestar perfectamente su estilo cognitivo.

12.2.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet

En el arranque de la segunda temporada se puede constatar que la complicada inteligencia emocional de Bartlet no es producto, exclusivamente, de su labor como presidente del país. De nuevo, hay que recurrir a los *flahsbacks* de los dos primeros episodios para conocer cómo Sorkin configura un personaje protagonista enormemente complejo a nivel emocional, también en su pasado político. Lo que permite averiguar la coherencia con la que Bartlet ha sido construido por el creador de la serie. Se comprobó en el análisis de la temporada anterior que la inseguridad se encuentra en la base del liderazgo incompleto del presidente y se exterioriza, sobre todo, cuando se encuentra en situaciones de una fuerte presión psicológica. De esta manera, así como Crawley incide en las condiciones positivas de Bartlet como líder desde sus inicios, es decir, como si fuera un héroe ya forjado, el matrimonio Parry-Giles se detienen en la construcción emocional del personaje y destacan cómo configura Sorkin las inseguridades internas del candidato:

“Las dos partes de *A la sombra de dos tiradores*, explican cómo el equipo de consejeros de Bartlet se unieron a la campaña presidencial y catapultaron a su candidato a la Casa Blanca. Un recurso inteligente es que estos *flashbacks* demuestran la ambivalencia que Bartlet experimentó durante aquellos días de su campaña presidencial. Los empleados que se unen a la campaña se enfrentan a un candidato que es malhumorado, indiferente a sus consejos y desagradable; Bartlet es incluso incapaz de recordar los nombres de sus asesores de campaña más importantes” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 33).

El enfoque que el matrimonio Parry-Giles presenta sobre la personalidad de Bartlet, frente a la opinión de Crawley, confirma la complejidad con la que su liderazgo está constituido. El protagonista de la serie no es un personaje perfecto y sin defectos. Es un individuo con admirables ideales pero que muestra dificultades para aplicarlos. En una serie que carece de antagonistas —ya se comentó que la mayor parte de los conflictos de la serie surgen de la confrontación entre ideas legítimas—, Sorkin incide en que el verdadero enemigo de Bartlet se encuentra en su propio interior. Así, irá desvelando, paulatinamente, los problemas emocionales que lastran a Bartlet a medida que avanza la serie, aunque no será hasta la tercera temporada cuando se alcance la raíz que impide la práctica de una inteligencia emocional que le permita ejercer un liderazgo completo. Como se ha podido comprobar en el epígrafe anterior, durante

los tres últimos episodios de la primera temporada, Bartlet ha ofrecido síntomas de haber adquirido un liderazgo total. Sin embargo, la ausencia de un diagnóstico eficiente, al final de la primera temporada, sobre la causa de sus problemas emocionales ha provocado que la recuperación del presidente sea solo pasajera.

La privación de la inteligencia emocional está en el origen de los fracasos de Bartlet como líder y, por lo tanto, es la cualidad que arrastra al resto de características hacia un pozo que impide manifestar su liderazgo. La complejidad del personaje durante los dos primeros episodios de esta temporada la lleva a cabo Sorkin a través de la capacidad organizativa y su eficacia como comunicador, como se ha visto. Pero, en este sentido, la inseguridad que gobierna algunas de sus acciones complica la coexistencia de la inteligencia emocional con el resto de sus capacidades, “Bartlet es descrito como inseguro y temeroso acerca de su capacidad para llevar a cabo las obligaciones de su puesto” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 35). En un momento de confidencia perteneciente a uno de los *flashbacks* le pregunta a McGarry que por qué está trabajando para promover su candidatura como presidente. La respuesta del jefe de campaña resuelve las dudas internas del acomplejado Bartlet pero, obviamente, no sus problemas psicológicos:

“Porque estoy cansado de lo mismo un año tras otro. De tener que elegir entre el menos malo. De tener que intentar emocionarme a mí mismo sobre un candidato que no puede hablar en oraciones completas. De poner el listón tan bajo que ni siquiera puedo verlo. Dicen que un buen hombre no puede ser elegido presidente. Yo no lo creo, ¿verdad?”

Además, como se puede apreciar en la contestación, McGarry incide en la categoría relacionada en la eficacia como comunicador de Bartlet, imprescindible para cualquier buen líder.

Finalmente, en los últimos cinco episodios de la temporada recupera el protagonismo la débil inteligencia emocional del presidente que, además, como es lógico, termina arrastrando al resto de cualidades que posee como líder de la nación. En “17 personas” (2.18), la recta moral de Bartlet se tambalea cuando Ziegler, su referente moral principal, cuestiona la decisión del presidente de ocultar la enfermedad grave que padece desde el momento en el decidió pertenecer a la política, es decir, desde que eligió desarrollar su vida profesional en el servicio público. La increpación de Ziegler que le acusa de perturbar el sistema al impedir que los votantes puedan elegir presidente libremente, conduce a Bartlet a una turbación

interior provocada por la mala conciencia que desemboca, de nuevo, en la inestabilidad de su inteligencia emocional.

Bartlet se enfrenta una vez más a Ziegler porque el respeto al sistema del director de comunicaciones ha hecho consciente al presidente de su error. En “Se avecinan malos tiempos” (“Bad Moon Rising”, 2.19), Babish, el abogado de la Casa Blanca, le convence para que anuncie públicamente que padece esclerosis múltiple. Además, el fallecimiento de la señorita Landingham, en “La 18 con Potomac” (“18th and Potomac”, 2.21), incrementa el desasosiego de Bartlet hasta el punto de que el orgullo que le impide reconocer que ha traicionado la rectitud moral que le caracteriza, crea un conflicto con las creencias religiosas que ayudaban a fortalecer su conciencia. La situación es crítica porque, hasta este momento, Bartlet ha salido a veces victorioso y otras veces derrotado de enfrentar su moral personal con los asuntos públicos que debe evaluar como presidente. Sin embargo, la inestabilidad emocional se produce, en esta ocasión, a partir de una decisión personal de Bartlet que él piensa que pertenece a su ámbito privado y que, por lo tanto, no está relacionada con la presidencia. Bartlet tardará en comprender que cuando se trabaja en el servicio público no existe una línea que separe ambas facetas de su vida.

Además, el fallecimiento inesperado de su confidente moral de toda la vida, la señorita Landingham, no hace sino incrementar su turbación interna. La presión que está experimentando como presidente desemboca, como consecuencia de su desequilibrada inteligencia emocional, en que exteriorice su frustración culpando a Dios. Así, lo ilustra Sorkin cuando el presidente decide permanecer a solas en la nave de la iglesia donde se ha celebrado el funeral por su secretaria para increpar a Dios en voz alta por la situación tan complicada por la que está atravesando. En el máximo ejemplo de su desequilibrada inteligencia emocional, Bartlet se enciende un cigarrillo delante del altar y cuando termina de fumarlo tira la colilla al suelo.

La maltrecha inteligencia emocional de Bartlet que a lo largo de la segunda temporada parecía bastante asentada y recuperada, vuelve a repercutir directamente en su liderazgo y, por lo tanto, en la confianza de su equipo hacia él. Sin embargo, en el desenlace del último episodio, “Dos catedrales” (2.22), es precisamente el recuerdo que tiene de su secretaria lo que le devuelve la estabilidad emocional que le permite tomar la decisión de presentarse a la reelección, al mismo tiempo, que desafía las dificultades por las que está atravesando su mandato. El gesto que utiliza para exteriorizar su resuelta determinación es llevarse las manos a los bolsillos.

Es la acción que mejor simboliza su liderazgo, tal y como afirma la señorita Landingham, a través de uno de los recuerdos del Bartlet adulto. Cuando ante el requerimiento de ayuda que la señorita Landingham necesitaba esta afirma que ha obtenido una respuesta positiva del joven Bartlet porque se introduce las manos en los bolsillos: “ya está en marcha porque se ha llevado las manos al bolsillo”.

12.2.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse

Según la clasificación del liderazgo de Magstad, el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca*, presenta una evolución inversa a la descrita en la primera temporada, en esta ocasión comienza como un hombre de Estado y se transforma en político corriente cuando se descubre el secreto respecto a su enfermedad que había mantenido a lo largo de su vida política. Si bien, en la última escena de la temporada recupera el estatus de hombre de Estado. En cuanto al diseño de Blondel, el presidente comienza la temporada proponiendo profundas reformas que lo asocian al político ideólogo y al final de la misma termina provocando cambios mínimos porque sus pensamientos y decisiones se centran en resolver si hace pública su enfermedad y en si se presenta a la reelección. Esta postura que adquiere Bartlet en el desenlace de la temporada segunda –desde el episodio 18 hasta el 22– lo convierte en un salvador. Por lo tanto, en esta ocasión, en relación al liderazgo temperamental, Bartlet obvia el liderazgo estratégico que potencia su visión y su capacidad para tomar decisiones como consecuencia del error *estratégico* que cometió en el pasado al decidir ocultar su enfermedad y, sin embargo, a pesar de la tónica dubitativa que ha mantenido durante la temporada en relación a su liderazgo táctico, finalmente, acaba imponiéndose el coraje y la moralidad de sus decisiones cuando manifiesta públicamente su enfermedad y reconoce su error.

12.3. La revelación definitiva de la causa que debilita el liderazgo de Bartlet: el liderazgo presidencial durante la Tercera Temporada

Durante la tercera temporada, Sorkin vuelve a incidir en la progresiva disminución del liderazgo de Bartlet como consecuencia, unavez más, de la falta de control emocional que define su carácter, tal y como ha venido demostrando durante las dos temporadas anteriores. Sin embargo, esta vez, los miembros de su equipo alertados por esta recurrencia que Bartlet no termina de superar y que repercute directamente en su liderazgo deciden

buscar el origen que provoca su inestabilidad emocional. Esta trama se convierte así en una de las principales que aparece hacia la mitad de la tercera temporada y que se prolonga durante varios capítulos.

12.3.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet

La conclusión de la segunda temporada sugirió un renovado liderazgo de Bartlet en el momento de introducirse las manos en los bolsillos para anunciar su candidatura a la reelección. Sin embargo, en el inicio de la tercera temporada, el presidente de Estados Unidos, no restablece el liderazgo perdido ante su equipo hasta que no llega el desenlace del tercer capítulo, “Manchester: Parte II” (3.3). En este instante recupera uno de sus principales activos como político, su eficacia como comunicador, y se dirige a los más importantes miembros del personal de su Administración por primera vez desde la ocultación de su enfermedad. Bartlet se ha reunido con el grupo instantes antes de anunciar oficialmente su candidatura a la presidencia del país. En la intimidad que les proporciona el momento realiza un examen de conciencia en el que se disculpa por la actitud que ha mantenido durante los últimos días con ellos y, al mismo tiempo, intenta devolverles el ánimo y la confianza que habían perdido en el presidente. En definitiva, trata de prepararles para afrontar una campaña electoral en la que parten con clara desventaja:

“Me he dado cuenta que nunca os he pedido perdón. Os pido perdón... por los abogados, por la prensa, por el lío, por el miedo. Bruno, Doug, Connie, son buenos chicos. Ellos quieren ganar. Igual que nosotros. Lo único que deseamos más que ganar es hacer lo correcto. Me pregunto si no podemos hacer las dos cosas a la vez. Hay un nuevo libro que debemos escribir. Se puede ganar si se lleva a cabo una campaña inteligente y disciplinada... Vamos a empezar a escribir el libro justo aquí, justo ahora, en este preciso momento, hoy”.

En este sentido, el matrimonio Parry-Giles asegura que su eficacia como comunicador lleva aparejada una nueva esperanza en el futuro a través de la cual hay que inspirar a la sociedad, es decir una nueva visión, “la disculpa de Bartlet funciona al lado de su visión de la campaña de reelección para manifestar, de nuevo, su ejemplar heroísmo presidencial” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 45).

El restablecimiento de la confianza del equipo de Bartlet en su figura no implica que haya recuperado el liderazgo de cara a la nación. De hecho, habrá que esperar hasta “Resolución 172” (3.11), para que Bartlet enarbole su liderazgo como presidente del país y recupere la confianza de los ciudadanos para los que gobierna. Como ya se ha visto, en este episodio,

asume toda la responsabilidad por la decisión de esconder su enfermedad a la sociedad y acepta someterse a la censura del Congreso, en un acto de humildad que lo humaniza ante la nación y termina reforzando su liderazgo. Así, lo demuestra el éxito con el que culmina el debate del Estado de la Nación en el capítulo siguiente, “100.000 aviones” (“100.000 Airplanes”, 3.12). La intervención en el Congreso del presidente ha provocado una excelente respuesta de los ciudadanos, tal y como aseguran las encuestas sobre la repercusión social del discurso.

De esta forma, el renovado liderazgo de Bartlet culmina su recuperación en el discurso que lleva a cabo en la Cámara de los Representantes. Es decir, cuando se vuelve a presentar ante la sociedad y enarbola, de nuevo, su eficacia como comunicador. En el camino que ha recorrido desde que se descubrió que ocultaba esclerosis múltiple hasta el éxito de la intervención en el debate del Estado de la Unión, el presidente ha realizado dos gestos definitivos que confirman que su eficacia como comunicador no son simplemente una retahíla de ideas vacías de significado. Son dos cuestiones que el estratega de campaña Bruno Gianelli le ha obligado a cumplir para reforzar su liderazgo, y que se han mencionado anteriormente: por un lado, la proclamación de la disculpa pública por la equivocada decisión que tomó y, por otro, que asuma su responsabilidad sometiéndose a la censura del Congreso. Además, ambas cuestiones no solo destacan por su eficacia como comunicador sino que evidencian su capacidad organizativa.

12.3.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet

A pesar de que el presidente accedió a someterse a la censura del Congreso impulsado también por el propósito de ayudar a su amigo y jefe de gabinete, McGarry, la modélica capacidad organizativa de Bartlet va a ser la causante de un nuevo debilitamiento de su liderazgo en “Los dos Bartlets” (3.13). Una vez más es el director de comunicaciones, Ziegler, quien recuerda a Bartlet que se está desviando de sus ideales. En un discurso que el presidente pronuncia en Iowa, Ziegler ha recomendado al presidente que aproveche la alocución para posicionarse contra unas palabras de su rival republicano en la campaña presidencial, Robert Richie, que ha apoyado un referéndum que se va a realizar en Pensilvania que prohíbe la discriminación positiva entre blancos y negros. Bartlet, no pretende hacer campaña y, por lo tanto, va obviar las palabras de Ritchie que, sin embargo, asentarían su postura frente a la discriminación racial. En el fondo, Bartlet, teme la repercusión negativa que su opinión puede tener

en Pensilvania y el número de votantes que podría ahuyentar porque se muestra contrario a un referéndum que reclaman la mayoría de los habitantes de dicho estado.

En esta línea, el presidente también evita responder directamente cuando la cuestión proviene de la pregunta de un periodista. Así, Bartlet recurre a su elocuencia y a su eficacia como comunicador para asegurar que como ciudadanos de Estados Unidos ya “abolimos la discriminación de nuestras leyes ahora abolámosla de nuestras almas y mentes”. La repercusión de estas palabras adquiere en Ziegler un sentido desesperanzador porque, el director de comunicaciones, vuelve a apreciar en el presidente la falta de compromiso que posee para convertirse en un verdadero líder. No obstante, se lo hará saber en una reunión que mantienen ambos al final del episodio donde Sorkin, al mismo tiempo, que resalta la capacidad organizativa de Bartlet - porque Ziegler no duda en exponer su razonamiento sincero sobre las verdaderas causas que provocan las evasivas de Bartlet a determinadas cuestiones que afectan directamente a la posibilidad de reelección -, provoca la vuelta a la inestabilidad de su inteligencia emocional como líder.

12.3.3. La habilidad política del presidente Bartlet

Si en la temporada anterior el único intento de legislar por parte del ejecutivo suponía un triunfo de la habilidad política del presidente, en el episodio “Presupuestos” (“Ways and Means”, 3.4) una circunstancia parecida y también única, a lo largo de la tercera temporada, refleja una disminución de la habilidad política de Bartlet. Esta vez el presidente trata de mantener la ley del impuesto de sucesiones frente a la propuesta del Congreso de anularla. La razón que esgrimen la mayoría de los congresistas es que consiste en un impuesto que repercute directamente en la clase media y ha quedado obsoleto. Sin embargo, Bartlet, prefiere mantenerlo porque supone un ingreso para el Estado que le permite afrontar otro tipo de reformas. Al tratarse de un impuesto que repercute directamente en el ciudadano el presidente carece, en esta ocasión, del apoyo popular que refuerza su habilidad política para llevar adelante sus propósitos en el Congreso. Esta vez, la razón principal de su pérdida de liderazgo procede de un problema de comunicación mediante la cual podría haber transmitido al ciudadano el mensaje que le permitiera comprender la postura del presidente contra la revocación del impuesto. El descenso de su habilidad política influye en su cualificación como político porque le deja sin alternativas para convencer al Congreso.

12.3.4. La visión del presidente Bartlet

Sólo dos episodios después de que Bartlet experimente la disminución de su habilidad política, en “Crímenes de guerra” (War crimes”, 3.6), los altos mandos militares cuestionarán la visión de Bartlet. En esta ocasión, McGarry defiende la postura del presidente ante un general que se muestra contrario al discurso que Bartlet pronunciará una semana más tarde. El jefe de gabinete justifica la decisión del presidente aduciendo este razonamiento:

“Al acabar la II Guerra Mundial nuestro país fue clave en la creación de la ONU y del Tribunal de crímenes de guerra de Nuremberg. Ahora, al final del milenio, no podemos traicionar esa tradición de liderazgo moral”.

En la base del discurso se encuentra la estrategia del presidente de recuperar parte del liderazgo perdido apelando a la visión, con la que en otros momentos difíciles de su presidencia ha sabido transmitir esperanza en el futuro a la nación. De este modo, se recuerda que no solo la visión jugará un papel fundamental en el restablecimiento del liderazgo de Bartlet sino que irá bien acompañada por la eficacia que ostenta como comunicador porque para resaltar “la moralidad de Bartlet, Sorkin a menudo estimula una conexión directa entre el papel de presidente y el papel de orador” (Crawley 2006: 166). Sin embargo, la actitud del general, que ha recibido el cometido de hablar con McGarry, pone en duda la visión del presidente porque el discurso recuerda circunstancias que sucedieron hace más de cincuenta años. Además, incide en que es un error acudir a ejemplos bélicos para fortalecer el liderazgo perdido porque “todas las guerras son crímenes” y las más recientes que ha librado Estados Unidos, como la de Vietnam o la de Irak, cuestionan, precisamente, ese liderazgo moral que reclama el presidente.

El general ha percibido que la verdadera intención de Bartlet es desviar la atención de los problemas internos que asolan a la Administración del presidente. Entre ellos, se encuentran la investigación que está llevando a cabo el fiscal para determinar el nivel de gravedad que existe en la ocultación de la enfermedad del presidente y, al mismo tiempo, la comisión de investigación que los republicanos han constituido por el mismo motivo. El general concluye su razonamiento asegurando que, ante el panorama que se despliega en el interior del país, Estados Unidos debe ocuparse, en primer lugar, de resolver sus propios asuntos y dejar de preocuparse por los del resto de países del mundo. La dura sentencia final que esgrime, menciona que su país no ejerce ningún liderazgo moral mundial. De una forma soterrada el general está sugiriendo que el

presidente debe centrarse en restablecer su maltrecho liderazgo ante la nación antes que desviar la atención hacia otros asuntos de menor importancia en esos momentos. Por lo tanto, Bartlet tampoco acierta en intentar recuperar el prestigio de la presidencia acudiendo a la visión porque la sociedad es consciente de la estrategia que pretende concitar la atención de los ciudadanos en una dirección que no es la investigación de la que está siendo objeto su Administración, en un año de campaña electoral.

12.3.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet

Después de destaparse el origen de la recurrente inestabilidad emocional de Bartlet, en el episodio “Hartsfield’s Landing” (3.15) Bartlet y Ziegler vuelven a acercar posturas mientras juegan al ajedrez. Durante la partida el director de comunicaciones encuentra el momento para animar al presidente a que la campaña electoral que se aproxima se desarrolle en el terreno de una de las facultades del liderazgo que mejor domina el presidente: la inteligencia, es decir, su estilo cognitivo. No es casualidad que Sorkin apoye el discurso de Ziegler haciendo que Bartlet juegue simultáneamente otra partida de ajedrez con Seaborn. Y, además, que el ayudante del director de comunicaciones, esté manteniendo una conversación con Bartlet en torno al protocolo que sigue cuando debe tomar decisiones tan difíciles y al límite de la guerra, como la que ha llevado a cabo durante el episodio, que ha impedido el inicio de una contienda bélica entre China y Taiwan. El presidente mirándole a los ojos le responde: “Escucho a todo el mundo y luego decido”.

La secuencia incide en ilustrar el estilo cognitivo de Bartlet desde una perspectiva textual y visual y, además, también recalca la capacidad organizativa del presidente porque de la conversación con Ziegler se pone de manifiesto que el presidente minimiza la tendencia de los empleados a decirle lo que sienten que él quiere escuchar. En definitiva, tal y como Parry-Giles y Parry-Giles afirman “en un mundo donde los enemigos y los peligros son poderosos, *El ala oeste de la Casa Blanca* sugiere que un presidente intelectual y comprometido es esencial para un liderazgo efectivo” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 49).

El estilo cognitivo que reclama Ziegler para la campaña electoral confirmará, definitivamente, el renovado liderazgo de Bartlet. En el capítulo “La poetisa más laureada de Estados Unidos” (“The U.S. Poet Laureate”, 3.17), el presidente menosprecia la inteligencia de su rival republicano en la campaña presidencial de una forma muy sutil: Bartlet ha

realizado muy sagazmente un comentario despectivo hacia Ritchie después de una entrevista que ha concedido a la televisión, tras observar que el micrófono ha quedado abierto. Al principio, todos piensan, incluido el propio Ziegler, que Bartlet ha cometido un desliz al exteriorizar una opinión muy personal sobre Ritchie. En este sentido, Ziegler, teme que el error de Bartlet sea duramente combatido por los medios de comunicación.

Sin embargo, sucede lo contrario de lo que espera el director de comunicaciones. El verdadero propósito del presidente fue originar un debate sobre la capacidad intelectual del candidato republicano, a partir de su aparente desacierto. Ziegler se da cuenta de la verdadera intención de Bartlet al final del episodio, cuando averigua que la intención real del presidente siempre fue perjudicar al candidato republicano. Así, tras los tumultuosos episodios precedentes Bartlet confirma la recuperación de su liderazgo ante el personal de su Administración, concretamente desde el decimoséptimo capítulo de la temporada, utilizando su estilo cognitivo.

12.3.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet

La nueva predisposición de Bartlet en los dos primeros capítulos de la tercera temporada no sólo confirma su eficacia como comunicador, como se ha visto en el epígrafe 12.3.1, sino que Sorkin también resalta la recuperación de su inteligencia emocional. Crawley, subraya en esta línea, que “en *Manchester: Parte II*, Bartlet le pide disculpas a su personal por su actitud pero, además, en ese momento, lanza un discurso emotivo acerca de la grandeza de los presidentes del pasado y la promesa de lo que su presidencia espera del futuro. Se une así, el acto de contrición de Bartlet con un correcto liderazgo civil” (Crawley 2006: 181) y el presidente recupera su liderazgo entre el personal de la Casa Blanca.

Es interesante desatacar, como una constatación de su restablecida inteligencia emocional, que en “Indios en el vestíbulo” (“The Indians in the Lobby”, 3.8) Bartlet termina aceptando la relación inexorable que existe entre la política profesional y la vida personal. Como se ha comprobado en el inicio de la tercera temporada, Bartlet termina aceptando la sugerencia de Gianelli –otro logro de su capacidad organizativa– de que el liderazgo político se resiente con cualquier error cometido tanto en el ámbito público como en la esfera personal de su vida porque el ciudadano tiende a unir ambos campos y, de este manera, pierde la confianza en el comportamiento moral de su líder. Una circunstancia que en Bartlet siempre se ve potenciada negativamente por su débil inteligencia emocional que,

finalmente, siempre termina arrastrando en la caída a los otros aspectos del liderazgo.

En “Los dos Bartlets” (3.13), la resignación de Ziegler es evidente cuando exterioriza la impotencia que siente ante Cregg por el mediocre liderazgo que vuelve ejercer el presidente. Ziegler se da cuenta de que el presidente ha vuelto a traicionar su idealismo cuando exclama: “Él lo está haciendo de nuevo”. Efectivamente, la discusión posterior entre el presidente y el director de comunicaciones vuelve a poner de manifiesto, una vez más, que la débil inteligencia emocional de Bartlet debe tener algún origen concreto porque, lejos de normalizarse, continúa inestable y sometida al miedo a revelar sus ideales con franqueza. Así, “*El ala oeste de la Casa Blanca*” acentúa la ambivalencia del presidente sobre cuestiones controvertidas y refuerza su lucha interna sobre el juego de la política” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 111), por esta razón, el continuo vaivén emocional del presidente, que se traduce en una inacabable lucha interior, alcanza un grado alto de preocupación entre los miembros de su equipo y solicitan la ayuda de un médico psiquiatra para que resuelva definitivamente las crisis internas del presidente. De esta manera, por fin se alcanzará el fondo de la cuestión y el psiquiatra conseguirá determinar qué es lo que impide que el presidente posea una equilibrada inteligencia emocional. En este sentido, concluye que el trastorno emocional que padece se debe a la influencia que ejerció sobre la constitución de su personalidad la difícil relación que mantuvo con su padre.

La última decisión que Bartlet lleva a cabo en la temporada tiene que ver con un dilema vinculado a la lucha contra el terrorismo: la orden que debe emitir para acabar con la vida de Shareff. La complejidad dramática en la que Sorkin envuelve la decisión del asesinato, se convierte en una situación complicada emocionalmente para Bartlet, donde las dudas morales que experimenta dejan entrever, de nuevo, a los altos mandos militares y al mismo McGarry un liderazgo vacilante. De esta forma, Sorkin, somete a su personaje principal a una difícil prueba para demostrar si ha sido curado definitivamente por el psiquiatra. A pesar de las dudas iniciales que experimenta, Bartlet es consciente de la inmensa responsabilidad que tiene su decisión desde un punto de vista moral. Además, en esta ocasión, su conflicto interior es incrementado por su fe religiosa. Sorkin sube deliberadamente el listón del drama y alcanza un nivel de conflicto al que todavía no había llegado mediante la dramatización de las situaciones anteriores porque acrecienta la complejidad emocional del protagonista que, además, aparece incentivada por su reciente cura. Como afirman, en esta línea, Parry-Giles y Parry-

Giles, “durante los tiempos de crisis el liderazgo presidencial adquiere mayor urgencia y adquiere un gran sentido de la moralidad y la gravedad” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 48).

12.3.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse

Durante la tercera temporada, el personaje de Bartlet, vuelve a experimentar una evolución desde el político corriente hasta el hombre de Estado según el liderazgo expuesto por Magstad. El hombre de Estado se manifiesta completamente cuando, Bartlet, plantea abiertamente el debate sobre la inteligencia en la campaña electoral para inspirar a los ciudadanos. En el cuadro que resume la teoría de Blondel respecto al liderazgo, el presidente de Estados Unidos, evidenciaría una evolución desde salvador hasta ideólogo. Es decir, desde el presidente que no aplica ninguna reforma profunda y se mantiene recluido en sí mismo hasta que, progresivamente, entiende la responsabilidad que posee como máxima autoridad de la nación por lo que esperan de él, tanto el personal de su Administración como los propios ciudadanos.

En relación con las categorías del liderazgo asociadas al temperamento presidencial, estudiados por Choinere y Keirse, Bartlet deja escondido durante la mayor parte de los episodios de la tercera temporada el liderazgo logístico que implica la realización de acciones repletas de coraje y sentido moral hasta que se encuentra las razones que impedían el fortalecimiento de estas. Incluso, el asesinato de Shareff, en el último episodio, pone en evidencia el carácter moral de las acciones de Bartlet. En definitiva, Bartlet adolece de liderazgo logístico durante la mayor parte de la temporada. Sin embargo, no sucede igual con el liderazgo estratégico porque la inteligencia constituye un pilar básico, desde el principio, sobre el que se asienta el disminuido liderazgo de Bartlet en esta temporada.

12.4. La asunción definitiva de Bartlet de las categorías que definen el liderazgo político: el liderazgo presidencial durante la Cuarta Temporada

Una vez que ha sido hallada la causa que originaba la inestabilidad emocional de Bartlet, el presidente afronta el reto de la campaña electoral para ser reelegido presidente con el objetivo de recuperar definitivamente el liderazgo político ante la sociedad y de prolongarlo durante todo el

tiempo que se extienda su mandato. Sin embargo, Sorkin expone la dificultad de convertirse en un líder político estableciendo el conflicto dramático principal de la temporada en el incumplimiento de la habilidad política. Un conflicto que no es novedoso respecto a las temporadas anteriores porque ya había dramatizado algunas situaciones en torno a esta característica. En su último año en la serie, Sorkin potencia la complicación que posee Bartlet por cumplir con esta categoría y resalta, de esta manera, lo difícil que resulta ostentar una capacidad de liderazgo completa, según la teoría desarrollada por Greenstein.

12.4.1. La eficacia como comunicador del presidente Bartlet

En el inicio de la cuarta temporada, Sorkin, vuelve a insistir una vez más en el papel de Bartlet como líder de la nación a través de la característica del liderazgo que mejor le representa: la eficacia como comunicador. Así, tanto en “20 horas en América: Parte I” (“20 hours in America: Part I”, 4.1) y “20 horas en América: Parte II” (“20 hours in America: Part II”, 4.2), Bartlet va a proclamar sendos discursos de muy diferente contenido pero contruidos con la misma capacidad de alcanzar la conexión emocional con el oyente. De hecho, el primer episodio comienza con una alocución que pertenece a la campaña electoral y subraya las dotes de orador y el dominio de la puesta en escena que posee el presidente:

“¿Sabéis la del tipo al que el coche se le quedó atascado en un charco? Aparece un granjero y le dice que se lo sacará del barro pero cobrándole cincuenta dólares porque era la décima vez que sacaba un coche del barro ese día. El conductor le preguntó: *¿Cuándo se ocupa de la granja? ¿De noche?* El granjero contesta: *No, de noche lleno el agujero de agua.* Hay que encontrar energías alternativas. Nos está avisando. Nos está avisando ya. Los republicanos no paran. Intentan convencernos de que quieren una energía nueva y que no los controlan las empresas petrolíferas. No es tarea fácil. No les envidio. Su única esperanza es que no descubramos que son ellos los que llenan el agujero de agua. Yo creo que somos más inteligentes. Creo que lo sabemos. Este no es un momento para aquellos cuya idea del apocalipsis es que la Texaco y la Shell tengan menos petróleo. No es momento para aquellos que dicen que no hay otras energías sólo porque no pueden pensar en ninguna. Es el momento de los héroes americanos y llegaremos a las estrellas”.

Obviamente, no es casual que el discurso lo esté proclamando en el estado de Indiana ante personas que viven, fundamentalmente, de la actividad agrícola. La valentía con la que, Bartlet, proclama el discurso – que incluye la narración de una anécdota graciosa en la que los granjeros adquieren un perfil de caraduras que más tarde utiliza para establecer un símil con la mentalidad republicana–, indica que Sorkin pretende dejar

claro al espectador, en el inicio de la cuarta temporada, la nueva mentalidad adquirida por Bartlet en la que asume que “el presidente, entonces, es alguien que se alza por encima de la inclinación natural de un político que da a las personas lo que ellos quieren escuchar. Más importante, él es un líder que no se asusta de sus sentimientos” (Crawley 2006: 85). Precisamente, asume una postura contraria a la que había predominado durante las tres primeras temporadas donde calculaba las consecuencias de muchas de sus decisiones para no perder votos.

12.4.2. La capacidad organizativa del presidente Bartlet

En “Armas no mantequilla” (4.12), el liderazgo de Bartlet se manifiesta desde la perspectiva de la capacidad organizativa. La acción que resalta este hecho se debe a la distinta opinión que tienen Lyman y Ziegler respecto a la cesión de dinero que deberían realizar a un senador a cambio de su voto para que el presidente pueda firmar la ley de ayuda internacional. Ziegler se niega a otorgar concesiones económicas aunque sean de poca cantidad, sin embargo, Lyman, está dispuesto a hacerlo con el objetivo de aprobar la ley. La moral de Bartlet sigue el camino emprendido en otras votaciones y su resolución se inclina hacia la posición de su director de comunicaciones que opina, como se ha comentado en el capítulo anterior, que “la amenaza a la libertad empieza con pocos dólares”. Aunque Bartlet resalta que la no ratificación de la ley es un “duro golpe”, Sorkin recuerda al espectador con la postura que adopta el presidente que “los mejores líderes son aquellos que no toman sus decisiones basadas en los datos de encuestas sesgadas o ganancias a corto plazo” (Downing 2005: 137).

12.4.3. La habilidad política del presidente Bartlet

No obstante, al mismo tiempo que brilla la capacidad organizativa y el grado de libertad que concede a sus subordinados para que expresen sus puntos de vista, el presidente evidencia otra vez falta de habilidad política para aprobar una nueva ley. La razón tiene que ver con que la ley de ayuda internacional que trata de firmar no goza del apoyo ciudadano - un 68% de los votantes piensan que el país dedica demasiado dinero a la ayuda internacional y un 58% opina que se debe eliminar del presupuesto la ayuda extranjera -, sin embargo, “la importancia de la ley es, principalmente, simbólica y una victoria en el Congreso configuraría el tono de la segunda legislatura de Bartlet” (Downing 2005: 136) porque en

ella pretende dirigir las decisiones más importantes hacia la política exterior. Un terreno que se ha propuesto recuperar para Estados Unidos tras solucionar los problemas internos que minaban la capacidad de su gobierno.

No obstante, Sorkin hará fracasar el liderazgo de Bartlet porque el propio presidente renuncia a la habilidad política que destacó en otras ocasiones. Ni siquiera le sirve al presidente su eficacia como comunicador y la claridad con la que expone el sentido de la ley, a través del discurso con el que comienza el episodio:

“Vivimos en un mundo interdependiente y debemos actuar como tal. Vivimos en una comunidad global y debemos sostenerla. Deberíamos cruzar fronteras. Deberíamos cruzar fronteras y construir democracias sostenibles que puedan desterrar a las carencias y al miedo. Y deberíamos cruzar fronteras para llevar comida y medicinas y carreteras y escuelas y profesores a lugares olvidados del mundo por todos menos por los señores de la guerra. Vamos a aprobar la Ley de Ayudas al Extranjero. Debería ser un siglo de esperanza y prosperidad en todas partes. Y América va a liderar el mundo y no sólo a intimidarlo”

Aunque fracasa la habilidad política, Bartlet aspira a recuperar el liderazgo mundial de Estados Unidos que el general había negado en la temporada anterior. Bartlet pretende ofrecer durante la segunda legislatura el mayor giro en política exterior desde Jefferson. De esta forma, a pesar del fracaso que supone la falta de los apoyos necesarios en el Congreso para firmar la ley, su renovada capacidad de liderazgo no va a sufrir ninguna intimidación por la falta del apoyo político y ciudadano y tomará las decisiones en función de cómo afecten moralmente a su conciencia. De alguna forma, Bartlet sugiere con esta decisión que va a despreciar la habilidad política propia de la capacidad de liderazgo y que actuará, a partir de ahora, según sus criterios morales. Así, lo anuncia en “Investidura: Parte I” (“Inauguration: Part I”, 4.14), donde a cambio de recuperar definitivamente su inteligencia emocional trasladará el problema de su liderazgo a la falta de habilidad política. Una cualidad del liderazgo que, por lo tanto, se va a ausentar de sus decisiones durante la segunda legislatura, tal y como anuncia en el discurso de investidura.

La crisis humanitaria que estalla en el ficticio país africano de Kundú supondrá el primer desafío para la renovada mentalidad de Bartlet. De esta forma, ante la decisión que debe tomar sobre si enviar al ejército estadounidense a proteger a las víctimas del genocidio al que su propio gobierno les está sometiendo – Bartlet cree conveniente intervenir porque no es una guerra civil lo que se está librando en Kundú sino el exterminio total de una etnia –, el presidente estadounidense recibe sugerencias

dispares de sus asesores. Mientras algún miembro de su personal entiende que la intervención militar es un imperativo moral, otros reconocen las implicaciones políticas que podría tener la decisión. Así, en “Investidura: Parte II” (“Inauguration: Part II”, 4.15), Ziegler, sugiere que si Bartlet decide proteger a las víctimas de Kundú, la decisión perseguirá al presidente durante toda la legislatura y si, finalmente, la intervención resulta un fracaso será la circunstancia por la que se recordará su presidencia. En el mismo sentido, Lyman, manifiesta con claridad la falta de habilidad política de Bartlet, y opina que “el catolicismo de Bartlet no distingue entre las vidas estadounidenses y las vidas kundunenses, aunque los votantes lo hagan”.

El cambio de mentalidad de Bartlet, que ya ha sido reelegido y se ha liberado de esa presión, evoluciona hasta convertirse en un líder que renuncia a poseer, como se ha anticipado, habilidad política. Tal y como asegura Crawley:

“Los comentarios [de Ziegler y Lyman] confirman la condición de buen hombre de Bartlet que a menudo tiene que sacrificar sus valores personales por sus obligaciones públicas. Una vez que esta caracterización es firmemente establecida, Sorkin modifica la posición de Bartlet. Vacilante y ansioso a largo de la primera parte de la narrativa [las tres primeras temporadas], Bartlet se transforma de repente en un líder dominante y decidido que declara una nueva y atrevida dirección de la política extranjera de Estados Unidos” (Crawley 2006: 166).

La arenga que proclama a sus asesores en el Despacho Oval está impregnada de las características que implican el buen liderazgo: eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional aunque no incluye la habilidad política. A través del discurso, Bartlet, intenta explicar a los miembros de su equipo la importancia que supone para Estados Unidos recuperar su papel en el mundo. Para el presidente de la nación la única forma de lograrlo es convirtiéndose en un referente moral, cuyas acciones restablezcan el prestigio perdido. A pesar de que la sociedad estadounidense no perciba de manera positiva la decisión de Bartlet de enviar tropas al extranjero con fines humanitarios:

“Estamos con la libertad de expresión en todo el mundo. Estamos con la libertad de culto en todas partes. Estamos con la libertad de enseñanza para todos. Y como pueden construir una bomba en su país y traerla al mío, lo que sucede en ese país es en gran medida de mi incumbencia. Y por eso estamos por derrocar la tiranía en todo el mundo. Tanto en forma de opresión política, Toby, esclavitud económica, Josh, o fanatismo religioso, C.J. Esa idea fundamental no puede unirse a nuestro simple apoyo, se tiene que unir a nuestra fuerza.

Diplomática, económica, material... y si aún así el Faraón no libera a los esclavos tendrá las plagas o mi caballería, lo que llegue primero. El representante comercial dirá que no tenemos en cuenta el comercio mundial. Los miembros del comité dirán que no lo he estudiado lo suficiente. Y los árabes se enfadarán y dirán cualquier cosa. Ningún país ha seguido una doctrina de intervención cuando sólo estaban en peligro intereses humanitarios. Eso se acabará el domingo a mediodía”.

12.4.4. La visión del presidente Bartlet

Ziegler remarca la importancia que se desprende del comportamiento de un líder que posee una gran visión en una conversación que mantiene con Lyman, al inicio de la cuarta temporada. Concretamente, realiza una mención expresa a tal circunstancia en el segundo episodio, “20 horas en América: Parte II” (4.2):

“Si elegimos a alguien con visión, alguien con coraje, alguien con gravedad que conecte con las vidas de otros y se preocupe por hacerles mejores. Si elegimos a alguien que nos inspire entonces seremos capaces de enfrentarnos a lo que se nos presente y lograremos cosas que no podemos ni imaginar”.

El director de comunicaciones está describiendo el nuevo liderazgo que ha decidido asumir Bartlet destacando el papel que la visión posee, como fuerza inspiradora de la sociedad. Se puede observar, cómo los términos en los que Ziegler se refiere a la visión se asemejan bastante a la definición aportada por Greenstein. En la siguiente alocución que pronuncia el presidente en “20 horas en América: Parte II” (4.2), durante una intervención en la ficticia universidad de Kennison, Bartlet va a dar respuesta a las palabras de Ziegler, como si hubiera estado presente en la conversación mantenida por su director de comunicaciones. Así, a raíz de un atentado producido en la piscina de dicha universidad, mientras se celebraban unos campeonatos de natación, el presidente anima el espíritu debilitado de la nación. De esta forma, emite un discurso plagado de referencias al futuro y lleno de esperanza:

“Más que nunca en nuestra historia reciente, el destino de Estados Unidos no está en nuestra propia elección. Nosotros no buscamos y no provocamos un asalto a nuestra libertad y a nuestra forma de vida. Nosotros no esperábamos ni nos invitamos a una confrontación con el mal. Sin embargo, la verdadera medida de la fuerza de la gente es la forma en que se levantan para dominar ese momento cuando se plantea. Cuarenta y cuatro personas han sido asesinadas hace dos horas en la Universidad de Kennison. Tres nadadores del equipo masculino han muerto y otros dos están en una situación crítica cuando, después de escuchar la explosión desde las instalaciones de entrenamiento, corrieron entre las llamas para ayudar a la gente a salir de ellas. Correr hacia las llamas. Las calles del cielo están llenas de ángeles esta noche. Ellos son nuestros

estudiantes y nuestros profesores y nuestros padres y nuestros amigos. Las calles del cielo están repletas de ángeles. Así, cada vez que pensemos que hemos medido nuestra capacidad para medir un desafío, hay que mirar hacia arriba y recordar que nuestra capacidad quizás no tenga límites. Es un tiempo para los héroes americanos. Vamos a hacer lo que es difícil. Lograremos lo que es grande. Es un tiempo para los héroes americanos y alcanzaremos las estrellas. Dios bendiga su memoria. Dios os bendiga. Y Dios bendiga a los Estados Unidos de América. Gracias”.

Bartlet ha pronunciado un discurso muy enraizado en la mitología norteamericana, profundamente emotivo y animoso, sobre la fortaleza que debe poseer la nación en los momentos difíciles. Sorkin, une definitivamente la visión y la eficacia como comunicador de Bartlet en la segunda intervención pública de la temporada y empieza a construir, de esta manera, el renovado liderazgo que Bartlet asume con vigor en la cuarta temporada.

12.4.5. El estilo cognitivo del presidente Bartlet

En “La misa roja” (“The Red Mass”, 4.4), el presidente acepta reducir el número de debates electorales con su contrincante republicano, Ritchie, a cambio de exigirle que ceda en su postura de no introducir modificaciones en el formato. El estilo cognitivo del presidente sobresale en esta negociación y aunque, a primera vista, parezca que ha cedido demasiado a su rival, su estrategia resulta ganadora al establecer cambios en las reglas del único debate que se celebrará durante la campaña electoral entre ambos.

12.4.6. La inteligencia emocional del presidente Bartlet

La diferencia entre el nuevo Bartlet y el de años anteriores es evidente desde el primer capítulo de la presente temporada. La rehabilitación emocional del presidente en la cuarta temporada es un hecho que Sorkin resalta desde la asunción de metas y retos que son coherentes con su ideología. Por fin, Bartlet, cohesiona su discurso externo con su pensamiento interno, sin dar lugar a dilemas y, por lo tanto, aceptando convertirse definitivamente en líder indiscutible fiel a sus ideales aunque estos no sean compartidos por muchos ciudadanos. Mediante la intervención militar de su país en Kundú, Bartlet, va a intentar recuperar la habilidad política de la que carece esta temporada para erigirse completamente en un líder. No en vano, es consciente de que “el discurso [ante sus asesores] conecta el sufrimiento kundunés con los valores norteamericanos y fortalece el impacto emocional de la narrativa sin

sacrificar la condición de Bartlet como líder moral” (Crawley 2006: 166). Sin embargo, lo que en otras situaciones sería considerado como un error de estrategia o de cálculo político, en los momentos que atraviesa la Administración Bartlet y, concretamente, el presidente la decisión que ha tomado se ha convertido en una apuesta definitiva por su conciencia moral.

No obstante, Sorkin sitúa el conflicto dramático en el aislamiento político que esta decisión ha supuesto para la Administración Bartlet. Como si de un dictador se tratara que sólo responde a sus impulsos, en “El mantenimiento del Ángel” (“Angel Maintenance”, 4.19), los propios demócratas acusan a Bartlet de dirigir una Administración que está aislada y que ha perdido los apoyos del Congreso.

Además, nadie en la Casa Blanca realiza las acciones necesarias para recuperar el favor de, al menos, los partidarios demócratas de ambas cámaras. Se constata, así, que los esfuerzos de Bartlet por incorporar sus creencias personales a la faceta presidencial ha ocasionado la recuperación de su inteligencia emocional pero, sin embargo, a cambio ha perdido habilidad política. Una circunstancia que se concreta en que el idealismo que ha marcado sus recientes acciones en el extranjero no han sido corroboradas por el resto de la nación, ni políticos ni ciudadanos, que prefieren dar prioridad a los asuntos particulares.

Por lo tanto, de nuevo, Sorkin no plantea el liderazgo de Bartlet en la cuarta temporada, de una manera completa. Como se ha podido comprobar, esta vez, es la habilidad política la característica que ha arrastrado al resto de las categorías del liderazgo y, por lo tanto, le impide convertirse en un líder completo atendiendo a la definición de Greenstein. La prioridad que establece Bartlet de recuperar el liderazgo moral mundial se transforma en una pérdida de confianza por parte de su país en el inicio de la segunda legislatura. Así, lo que parecía ser el enaltecimiento final del liderazgo de Bartlet, una vez resueltos los conflictos que le generaba su inteligencia emocional, se convierte en una nueva lucha por asentar el liderazgo del presidente. De alguna forma, Sorkin sugiere que incluso obrando en un plano absolutamente moral, no está asegurado el liderazgo político en la sociedad que te ha elegido presidente. La habilidad política de Bartlet se recuperará cuando consiga convencer a la nación de la importancia del papel que debe desempeñar Estados Unidos en el mundo. Además, sin esperar ninguna contraprestación a cambio.

Se observa con claridad cómo el término contraprestación siempre ha estado presente en la definición de lo que representa la habilidad política,

ya sea porque los políticos siempre esperan recibir algo a cambio de su voto o, ya sea, porque los mismos ciudadanos esperan verse beneficiados directamente por determinadas leyes. Por lo tanto, como ya se ha comentado, Bartlet ha perdido habilidad política con la decisión de realizar acciones de política exterior por las que no se obtiene una contraprestación material directa aunque haya recuperado definitivamente su inteligencia emocional. Una circunstancia que se demuestra en la serenidad con la que asume el aislamiento definitivo (que el capítulo ha venido anticipando a nivel profesional) y que va a producirse (a nivel personal) con el secuestro de su hija y la aplicación de la vigésimo quinta enmienda por la cual cede la presidencia a un congresista republicano en el último capítulo de la temporada, “Veinticinco” (4.23). El aislamiento profesional y personal de Bartlet con el que Sorkin concluye su participación como guionista en la serie, deja constancia del difícil camino que espera a los presidentes para convertirse en auténticos líderes. Aún cuando presenten una ejemplar conducta moral en sus decisiones. En la cuarta temporada, Bartlet ha constatado el valor de su inteligencia emocional a cambio de perder la categoría de la habilidad política.

12.4.7. La evolución del liderazgo político de Bartlet según Magstad, Blondel y Choinere y Keirse

Según la clasificación del liderazgo de Magstad, el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca*, desarrolla durante toda la cuarta temporada el trabajo de hombre de Estado. Es decir, la labor de un hombre de paz que trata de resolver los conflictos sin recibir nada a cambio. En la tabla de Blondel, el presidente de Estados Unidos, produce constantes cambios profundos durante la cuarta temporada que culminan con el giro en política exterior, aunque no todos sean bien recibidos como, por ejemplo, la ley de ayudas internacionales. Esta circunstancia convierte a Bartlet en un político ideólogo a lo largo de toda la cuarta temporada. Según el liderazgo establecido por Choinere y Keirse, Bartlet ostenta, sin lugar a ninguna duda, el liderazgo logístico durante toda la temporada, del mismo modo, que ratifica su liderazgo estratégico.

12.5. Conclusiones

Durante las tres primeras temporadas la complejidad emocional del presidente de Estados Unidos es el principal obstáculo que impide que se erija en un político con una gran capacidad de liderazgo. En este sentido, la

causa de la ausencia de liderazgo procede de la fragilidad interior producida por la endeble inteligencia emocional que conforma su personalidad.

La escena que mantiene con la señorita Landingham en uno de los *flashbacks* que tienen lugar durante la segunda temporada, resume el hecho de que el talento de Bartlet ha sido apreciado por todos aquellos que le han rodeado en algún momento de su vida: la señorita Landingham cuando era más joven y McGarry en la actualidad. Al mismo tiempo, se constata cómo, Bartlet, siempre ha sido igual de escéptico a mostrar sus capacidades plenamente. Sorkin resuelve el conflicto del presidente profundizando en su psicología y justifica su enorme complejidad interior a partir de la influencia exacerbada que su padre ejercía y continúa ejerciendo sobre él, a pesar de su ausencia física. No obstante, una vez resuelta la complejidad emocional que frustra el liderazgo del presidente, Sorkin, vuelve a incorporar un nuevo conflicto que procede directamente de la resolución del anterior: en cuanto se ha liberado de sus luchas internas se manifiestan con mayor crudeza las luchas externas. Si la ausencia de inteligencia emocional, en los momentos de máxima presión, privaron a Bartlet de practicar un liderazgo acorde con su posición porque no asumía la responsabilidad que conlleva la puesta en práctica de las promesas electorales, la ausencia de habilidad política retoma el conflicto que existe entre gobernar para los ciudadanos o para uno mismo pero situando el núcleo de la cuestión en un escenario donde se ha tomado una decisión honesta: ayudar al pueblo kundunés del exterminio al que le somete su gobierno.

La categoría del liderazgo relacionada con la habilidad política de Bartlet, durante las tres primeras temporadas, siempre ha conseguido el respaldo favorable de los ciudadanos en cualquiera de las dos circunstancias que se producen: bien cuando ha obtenido éxito y ha logrado aprobar alguna ley, o bien, cuando ha fracasado en el empeño. Sin embargo, cuando Bartlet ha restablecido su inteligencia emocional y, por lo tanto, la convivencia pacífica entre las decisiones del presidente y sus ideales, Sorkin, introduce la carencia del respaldo público con el que antes contaba para llevar a cabo sus ideales. En otro sentido, podría argüirse que Sorkin no concibe la habilidad política como elemento imprescindible de la capacidad de liderazgo porque no siempre decisiones moralmente dignas y honestas reciben el apoyo suficiente de la sociedad que convierten al presidente en un buen líder. De esta forma, podría ser incluso que la habilidad política fuera la categoría, según la cual la sociedad elige su postura en una determinada decisión que el presidente debe adoptar si

pretende seguir siendo popular. Una circunstancia, por lo tanto, que no siempre coincide con una ejemplar capacidad de liderazgo.

En definitiva, Sorkin, continúa situando el conflicto principal de Bartlet en el desarrollo completo del liderazgo, según el cumplimiento o no de las seis condiciones de Greenstein, y subraya a través de la narrativa de la serie las dificultades que tiene el presidente para enarbolar un liderazgo completo. Sorkin, además, origina el nuevo tropiezo en el liderazgo de Bartlet con destreza y astucia porque convierte como principal causante de la pérdida de la habilidad política de Bartlet a su idealismo y a su temperamento guardián vigilante. Hay que recordar que el liderazgo asociado al temperamento propio de Bartlet es denominado, por Choiniere y Keirse, como liderazgo logístico y que las acciones que lo definen describen a un presidente con coraje y un alto concepto de la moral. De este modo, aunque su objetivo último sea el de proteger a la sociedad que lo ha nombrado presidente, ésta no aprecia el sentido final de las decisiones de Bartlet y se muestra en contra.

Por lo tanto, Sorkin plantea, en la última temporada que participa en *El ala oeste de la Casa Blanca*, un liderazgo moral que está reñido con el liderazgo político, según Greenstein. En esta línea, la narrativa y la complejidad dramática adoptada por Sorkin indica que la habilidad política es una cualidad del liderazgo prescindible si el presidente posee unos ideales honestos pertenecientes a una moral recta, “Jed Bartlet es un complejo héroe romántico que preside un conjunto de otras figuras románticas [sus asesores principales] que persiguen una noble búsqueda de lo que es correcto y justo” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 153) y, más concretamente, Crawley adopta una postura semejante a la de Sorkin cuando afirma que “el papel de los presidentes como líderes morales y sacerdotes constituye un componente fundamental de la identidad presidencial” (Crawley 2006: 159). De esta forma, se puede afirmar que para Sorkin el modo más eficaz de generar un conflicto en la serie reside en situar el liderazgo del presidente en el centro de las dificultades a las que se tiene que enfrentar Bartlet, bien sean originadas desde el interior del personaje (conflicto con la inteligencia emocional), o bien sean causadas con otros personajes o la sociedad (conflicto con la habilidad política) para, finalmente, situar el liderazgo moral por encima del liderazgo político.

Del mismo modo, atendiendo al temperamento racional, que también se hallaba en la personalidad de Bartlet, el presidente posee un liderazgo estratégico donde predomina la visión para tomar decisiones. De este modo, no existe mejor forma de resumir este liderazgo que en la decisión

que toma el presidente de intervenir en el genocidio de Kundú para llevar a cabo una misión humanitaria. Al fin y al cabo, es una resolución que espera devolver a Estados Unidos el liderazgo moral para inspirar a la sociedad con un futuro lleno de esperanza. Sorkin coincide con Greenstein en que la visión es la clave del verdadero liderazgo, tal y como resalta el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* a raíz de la narrativa que adopta en la cuarta temporada. De esta forma, “Sorkin quiere crear una visión amplia para otorgar un papel apropiado al gobierno y a los valores que deberían guiar a sus líderes” (Downing 2006: 139).

Una vez más, la conexión entre la serie de televisión y los intrínsecos valores norteamericanos que se han representado durante las cuatro primeras temporadas de *El ala oeste de la Casa Blanca*, aunque recalcados muy especialmente durante la última en cuestión, provienen de procesos históricos perpetuados por presidentes que “creen en su papel de líderes morales y se lo toman con seriedad” (Hinckley 1990: 78). El liderazgo moral que asume definitivamente Bartlet durante la cuarta temporada y que une al liderazgo político, rechaza, como se ha podido comprobar, la habilidad política como una cualidad indispensable de este. El liderazgo adquirido, finalmente, por Bartlet es una herencia de los Padres Fundadores que priorizaron, del mismo modo, “la conexión entre el liderazgo civil y el paternal [moral] después de la Revolución [la Guerra de la Independencia] con la esperanza de que la reactivación restauraría la legitimidad de la autoridad pública” (Kann 1996: 79), después de separarse de la autoritaria monarquía británica.

De este modo, el liderazgo de Bartlet se puede equiparar al de Washington, que como asegura el matrimonio Parry-Giles siempre es visto “como un *prototipo heroico* por su forma de encarnar las virtudes, incluyendo la abnegación, la imparcialidad, la autenticidad y la piedad” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 34). En definitiva, virtudes morales que se unen a las virtudes que debe poseer el buen político para liderar con eficiencia una nación: eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional. Al igual que antes sucedió con “Cincinato, Moisés y, más tarde Washington” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 34), el planteamiento de Sorkin descarta la habilidad política de Bartlet. De esta manera, según el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* esta característica del liderazgo político que estipuló Greenstein, sería prescindible si el presidente cumpliera con las condiciones de un buen líder moral, es decir, que al mismo tiempo no necesitara la aprobación de la ciudadanía para tomar medidas.

13.

Análisis comparativo de arquetipos presidenciales: contrastes y similitudes entre Josiah Bartlet y la figura del presidente de Estados Unidos en el audiovisual

Josiah Bartlet es un personaje dramático con un lugar muy destacado en la historia de la televisión desde que compareció por primera vez en *El ala oeste de la Casa Blanca*. Muestra de ello son la gran cantidad de premios que logró la serie desde que debutó en la televisión en 1999 y que la encumbran a uno de los lugares de privilegio de la historia del audiovisual. Como todas las producciones, la ficción creada por Sorkin se enmarca en un momento histórico concreto y, por lo tanto, pertenece a una de las fases detalladas en el capítulo sexto por Coyne en las que se puede dividir la historia de Estados Unidos desde un punto de vista político, social y cultural. En el presente capítulo se va a situar a *El ala oeste de la Casa Blanca* entre las fases esquizofrénica y apocalíptica, según le corresponde por cronología, pero se incidirá en los factores que condujeron a realizar este producto en una época donde el prestigio de la clase política decayó ante los ciudadanos.

Por otro lado, se va a proceder a comparar el temperamento y el liderazgo de Bartlet con el de los presidentes ficticios e históricos estudiados también en el capítulo sexto ubicado en la segunda parte del trabajo, con el objetivo de encontrar el arquetipo presidencial de la historia del audiovisual más semejante a su figura. Del mismo modo, a través de la misma relación se establecerán los arquetipos contrarios u opuestos a la personalidad del protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca*. Para ello, se procederá a establecer la comparación con Bartlet separando a los

presidentes en dos grupos: el que reúne a los presidentes ficticios y el que agrupa a los presidentes históricos. El objetivo es discernir el lugar que ocupa Bartlet en la historia de los presidentes cuyas vidas han sido dramatizadas en el audiovisual.

13.1. Análisis de la fase política a la que pertenece *El ala oeste de la Casa Blanca*

Existe una razón cronológica ineludible que obliga a clasificar la serie creada por Sorkin a lo largo de dos periodos históricos indicados por Coyne: la fase esquizofrénica (1995-2001) y la fase apocalíptica (2001-2008). La razón inequívoca de esta circunstancia es que la fecha de producción y emisión de las cuatro primeras temporadas tiene lugar entre 1999 y 2003. De esta forma, *El ala oeste de la Casa Blanca* empieza a producirse a finales de la fase que se inició con el mayor atentado terrorista sufrido por Estados Unidos en su territorio hasta ese momento, las bombas que estallaron en Oklahoma, y concluye en la fase que se origina seis años después, cuando tiene lugar una cadena de ataques terroristas, todavía más sangrientos y terroríficos que la anterior, contra las Torres Gemelas de Nueva York, el Pentágono y la frustrada acometida contra la Casa Blanca. Por esta razón, la creación de Sorkin resulta una anomalía dentro del grupo de películas y series que se estrenan durante estos dos periodos.

Una circunstancia que conviene recordar es que *El ala oeste de la Casa Blanca* estaba prevista para iniciar su producción a principios de 1998, pero como asegura McCabe:

“En enero de 1998 estalla el escándalo de Monica Lewinsky y la NBC detiene el proyecto, sensible al estado de ánimo político y sospechando que los espectadores tenían pocas ganas de una serie ambientada en la política llevada a cabo en Washington. Revelaciones procaces y el *impeachment* hizo a la cadena cautelosa acerca de la viabilidad de un drama en la Casa Blanca en un tiempo de mucho rencor político” (McCabe 2013: 2).

Además, como asegura Graham, “la NBC dijo que no podía llevarla [la serie] a los anunciantes en ese clima” (Graham 1999) porque los ingresos procedentes de publicidad obligarían a reducir considerablemente el presupuesto de la serie y, del mismo modo, los beneficios a obtener por la cadena. Una circunstancia que convertía el esfuerzo de producir *El ala oeste de la Casa Blanca* en una temeridad económica. Durante el tiempo en que se prolongó este escenario hasta que la situación se revirtió, Sorkin decidió centrarse en la creación de *Sports Night*, como se ha señalado en el capítulo séptimo. Por lo tanto, hay que esperar a que los cargos contra

Clinton se retiren en febrero de 1999 para que la serie pueda tener luz verde por parte de la NBC. Como se ha visto, *El ala oeste de la Casa Blanca* se estrena, finalmente, en septiembre de ese mismo año.

Hay que recordar que la fase esquizofrénica aparece plagada de películas de acción cuyo contenido político refleja la vulnerabilidad y el miedo de la sociedad estadounidense ante cualquier ataque externo. La debilidad que siente la nación es compensada, en algunos de estos casos, por un presidente encargado de liderar al país en los instantes de mayor dificultad. Sin embargo, después del escándalo Lewinsky se producen otros filmes de contenido más dramático en los que la debilidad y el temor de los ciudadanos se transforma en desconfianza hacia el poder político y, en concreto, hacia el máximo mandatario de la nación. De esta forma, la heroica representación audiovisual del presidente muda a la de una figura que no resulta bien parada ante los ciudadanos. En definitiva, las películas de contenido político agrupadas en esta fase tienen en común el miedo y la falta de vigor de una sociedad que ha perdido la confianza en las facultades del presidente para proteger y mantener unida a la nación. Aunque bien es cierto, como se pudo constatar en el capítulo sexto, que la resolución de algunas de estas películas es más optimista en función de si el presidente ha sido capaz de recuperar o no el ánimo de los ciudadanos. Una circunstancia que se puede apreciar, sobre todo, en aquellas películas de acción donde el presidente es protagonista.

No obstante, lejos de reponerse, la sociedad experimentó más incertidumbre política cuando en las elecciones del año 2000 “Gore ganó el voto popular pero Bush terminó en la Casa Blanca” (Hall 2005: 119). A este descrédito que estaba viviendo la clase política de Estados Unidos se sumaron de manera definitiva los atentados del 11 de septiembre de 2001. Para Coyne, las circunstancias iban a peor y, como se pudo comprobar, en su libro *Hollywood Goes to Washington* fijó un punto de inflexión en el análisis del cine político estadounidense y modificó la expresión *esquizofrénica* de la fase anterior por el término *apocalíptica*, más contundente y definitivo para retratar al ánimo de la ciudadanía estadounidense a partir de entonces. Una situación que, en líneas generales, el cine y la televisión se encargaron de retratar con fidelidad. En las producciones audiovisuales pertenecientes a este momento el presidente de Estados Unidos ya no representa una imagen digna de confianza, ni mucho menos inspira los valores tradicionales de Estados Unidos.

En este panorama social, político y audiovisual es donde tiene lugar la producción de la serie creada por Sorkin. “*El ala oeste de la Casa Blanca*

comenzó en los últimos años de la Administración Clinton (1993-2001), en la era post-Lewinsky y el vitriolo partidista. Aspirando a tornar el profundo cinismo que impregnaba la vida política norteamericana” (McCabe 2013: 3). De esta forma, la serie se convierte en un ejemplo que trata de recuperar la confianza de la sociedad norteamericana en la clase política mediante la actualización de los valores que han definido desde su fundación la historia del país. El deseo de configurar una sociedad ideal basada en los principios constitucionalistas de los Padres Fundadores, el restablecimiento de la moral ciudadana y el regreso a la pureza de sus instituciones fundamentales convierten a la serie en un ejercicio cultural que “vive en la brecha entre su idealismo liberal y la realidad conservadora de la nación” (McCabe 2013: 5), como consecuencia de la llegada de Bush a la Casa Blanca.

Por lo tanto, la serie de televisión pensada por Sorkin se estrena a contracorriente del tipo de producciones audiovisuales vinculadas al género político que se realizan con asiduidad desde 1995. Aunque, a veces, alguna de las producciones se mezcle con las características del cine de acción protagonizado por el presidente de Estados Unidos. El idealismo que suele inferir Sorkin a sus producciones y, concretamente, a *El ala oeste de la Casa Blanca*, triunfa en un momento en que el estado de ánimo de los espectadores es, aparentemente, más receptivo a considerar otro tipo de productos. Sin embargo, habría que analizar el éxito de público que presentan las producciones más afines al sentir general del periodo y compararlas con el éxito del que goza la serie de Sorkin desde que comenzó a emitirse, para determinar si se estaba produciendo una situación semejante a la de la fase idealista: un periodo en el que la sociedad norteamericana sufría las carencias propias de la crisis económica iniciada en 1929, a partir de la quiebra de la Bolsa, y en el que la pobreza, el paro y la desesperación de las personas no impidieron, sin embargo, que el público llenara las salas de cine para contemplar películas de evasión que no reflejaban la realidad social de la época, ya fueran comedias, *westerns*, aventuras o películas relacionadas con un género cinematográfico recién creado, el de *gánsteres*.

En definitiva, una fase en la que el cinismo con el que se mira la política en la vida real no demanda, necesariamente, el mismo tipo de productos audiovisuales que reflejan ese espíritu. De esta forma, podría argumentarse que *El ala oeste de la Casa Blanca* contiene los mismos ingredientes emocionales que las películas a las que recurría la mayor parte del público durante los años 30 y 40 que, como se ha visto en el capítulo séptimo, incluso a nivel formal, se ha mostrado que contiene elementos característicos de la *screwball comedy* de aquella década. Como afirma

Crawley, “la más significativa contribución de *El ala oeste de la Casa Blanca* al discurso público por parte de Sorkin fue la construcción de la presidencia como una institución emocional” (Crawley 2006: 9). No obstante, existe una objeción que habría que tener en cuenta sobre la fase idealista y las fases en las que se emite la serie de Sorkin y es que durante el periodo que se extiende desde 1930 a 1961 (la fase idealista), las grandes productoras de Hollywood eran conscientes de que tenían la obligación de levantar la moral de la nación, en línea con la labor que realizó Frank D. Roosevelt como presidente, y no regodearse, a través de los argumentos, en la realidad social del momento.

Sin embargo, las *majors* de Hollywood que producen entretenimiento a lo largo de las fases esquizofrénica y apocalíptica, es decir, entre 1995 y 2008, adoptan una postura que se sitúa en línea con el sentir de los ciudadanos, sin asumir el objetivo de elevar la moral de los mismos. Bien es cierto, que la sociedad actual es mucho menos ingenua e inocente que la de los años 30 y que está mucho más informada de aquello que acontece en el plano económico y político de una nación. Del mismo modo, los problemas que acontecieron en la fase idealista se centraron en dos temas: el económico y el social, quedando el asunto político al margen. En la actualidad y sobre todo a partir de los años 70, la mirada de la sociedad a la clase política se ha vuelto mucho más crítica y las decisiones del presidente no se contemplan de la misma forma que se hacía en la fase idealista.

Como consecuencia de esta situación, se constata que el audiovisual, con el tiempo, ha dejado de ser un medio, exclusivamente, de entretenimiento para convertirse también en una industria que ha adoptado una responsabilidad con la sociedad. En algunas circunstancias, esta postura asumida por el medio se traduce en producciones audiovisuales con una clara vocación crítica que recogen el clamor de los ciudadanos a la cual se dirigen y en otras situaciones mantienen la postura más tradicional volcada hacia el entretenimiento de la misma sociedad.

Los numerosos espectadores que siguieron *El ala oeste de la Casa Blanca* en una fase en la que el público no se mostraba, precisamente, receptivo hacia este tipo de producciones otorga un merecido reconocimiento a su creador, Sorkin. Se ha destacado en el capítulo séptimo, cómo el creador de la serie aseguraba que *El ala oeste de la Casa Blanca* era, exclusivamente, un producto de entretenimiento y aunque “los investigadores coinciden con que los norteamericanos crecen más cínicos con cada nueva generación” (Pompper 2003: 17), no ha sido ésta circunstancia una característica que le haya afectado a la hora de plasmar

su visión idealista de la política estadounidense, que es también la de su propia perspectiva vital. No obstante, el riesgo de proponer una serie de contenidos políticos en un periodo donde “sólo la mitad de los ciudadanos en edad de votar participa en las elecciones presidenciales” (Perloff 1998: 333) y “donde los votantes de cincuenta años o menos parecen haber perdido la fe en la presidencia” (Kohut 2000: 28) supuso un riesgo que, finalmente, decidió asumir la NBC cuando aceptó producir la serie de Sorkin. Sin duda alguna, la incertidumbre que rodeaba al éxito de la apuesta se convirtió en un ejercicio de fe que contradecía, como se ha visto, la tendencia habitual del resto de las producciones hollywoodienses durante las dos fases mencionadas.

En este sentido, el idealismo que impregna la serie procedente de una Administración demócrata, igual que la que ocupaba la Casa Blanca en la realidad, provocó que numerosos columnistas arremetieran contra el producto considerándolo poco apto para la época en la que se estrenó. Podhoretz, por ejemplo, arguye que *El ala oeste de la Casa Blanca* no es más que una “fantasía liberal: ¿seres humanos? Estos personajes no son seres humanos, son soldados en una causa noble y, por ello, han sido lavados y purificados de cada impureza” (Podhoretz 2003: 223). Por otro lado, había quien reconocía que, precisamente por enmarcarse su estreno en plena fase esquizofrénica, “*El ala oeste de la Casa Blanca* supuso, semana tras semana, un intento de restaurar la fe de los ciudadanos en las instituciones de nuestro gobierno para apuntalar el bastión del patriotismo norteamericano y suministrar una visión del liberalismo ejecutivo... que no existe en ninguna otra parte de nuestra historia reciente” (Lehmann 2003: 215).

En el capítulo sexto, se comentaron las circunstancias acerca de la naturaleza eminentemente presidencialista de los norteamericanos que se traduce durante el siglo XX en el uso del cine y la televisión para exaltar la figura del presidente. Es decir, a partir de los medios que conforman la cultura popular estadounidense:

“Los norteamericanos están encontrando cada vez más representaciones de presidentes y sobre la presidencia en literatura, películas y en televisión. Sólo en los años 90 se han estrenado treinta y una películas sobre presidentes o miembros de su familia... Estas ficciones sobre presidentes [ficticios o históricos], regularmente se enfrentan a problemas graves que definen el liderazgo presidencial de forma poderosa y significativa, reflejando la preocupación cultural con esta institución y su lugar en nuestra cultura nacional. Algunas veces, las descripciones de los presidentes son humorísticas otras son bastante serias. Sin embargo, cualquiera que sea el tono y el propósito, a menudo novelan descripciones del presidente de Estados Unidos que

proporcionan un comentario de la naturaleza del liderazgo presidencial” (Parry–Giles y Parry-Giles 2006: 1-2)

De esta forma, a pesar de que la serie de televisión creada por Sorkin se estrena en un entorno, aparentemente, poco favorable para sus aspiraciones de convertirse en un éxito mediático, tanto el mismo Sorkin, como los productores, Wells y Schlamme, y la cadena emisora, la NBC, con los presidentes, Ancier y Scott, a la cabeza parecían conocer a la perfección que la idiosincrasia natural de los ciudadanos norteamericanos no obedece a periodos concretos, ni a fases sociales y culturales orientadas en una determinada dirección, sino que a pesar del mayor o menor malestar que pueda reinar en la sociedad ante determinadas circunstancias y actitudes del presidente, al final siempre encontrarán el favor del público aquellos productos culturales que, si se proporcionan con la calidad adecuada, resalten el particular espíritu estadounidense “atestiguado por la existencia de héroes norteamericanos, en particular, ciertos presidentes” (Fisher 1982: 300). Los presidentes representan el ideal de los héroes románticos en Estados Unidos porque son capaces de “conectar una visión de futuro con las narrativas míticas del pasado de Estados Unidos” (Roper 2000: 5). En definitiva, por muy desesperanzada y cínica que se manifieste la sociedad en la realidad ante las dudosas decisiones de su presidente, su figura siempre encontrará un respaldo positivo si se realiza a través de la ficción debido, sobre todo, al vínculo histórico y emocional que existe entre el máximo mandatario del país con los ciudadanos a quienes gobierna.

El conocimiento de esta circunstancia por parte de los principales impulsores de la serie provocó que durante la segunda temporada (2000-01), un artículo aparecido en *The New York Times* aseguró que la serie fue la que más ascendió en la televisión pública debido a que “era vista por más adultos con edad comprendida entre los 18 y los 49 años que ganaban más de 100.000 dólares al año, que ninguna otra serie de la televisión pública” (Weinraub 2000). Durante la primera temporada, “a pesar de alcanzar a este codiciado demográfico, la serie ocupó el puesto treinta entre los programas televisivos en su primera temporada con una media de catorce millones de espectadores indicando que el presidente lleva a cabo lo que en la NBC se llama una *sólida actuación* más que una *serie exitosa*” (*ibídem*).

Sin embargo, los veinticinco millones de espectadores que la serie consiguió durante el estreno de la segunda temporada superaron cualquier expectativa creada por la cadena pública y supuso que la “NBC alcanzara la más alta cuota de pantalla no superada durante un periodo de once años”

(Millman 2000). En este sentido, es curioso observar y sería digno de otro tipo de estudio cómo el rango de espectadores donde más seguidores obtuvo la serie estuvo entre los adultos de 18 y 49 años, precisamente la población más desencantada con el presidente, según se hizo referencia más arriba en palabras de Kohut. En este sentido, quizás eran los ciudadanos que demandaban con más fuerza el regreso de un presidente a la altura de lo que espera la sociedad estadounidense aunque, en este caso, fuera a través de la ficción. La revista de televisión norteamericana *TV Guide* comparaba *El ala oeste de la Casa Blanca* con la realidad para concluir que “no se ve un drama televisivo de la misma forma en que se ve el Canal Historia. Lo ves para ser enganchado y entretenido” (Tarloff 1999: 6). En la misma línea, la revista de análisis cultural y político *Sojourners* aplaudió la serie de televisión porque se atrevió a mostrar los ideales estadounidenses en una época en la que el gobierno real los había perdido: “si esto no es como la Casa Blanca es realmente, al menos es como debería ser... incluso podría seducir a los norteamericanos para que vuelvan a creer que el gobierno puede ser bueno” (Berger 2000: 61). También, Franklin, un columnista del *New Yorker*, se expresaba en el mismo sentido cuando aseguraba que “si esto no se parece a la Casa Blanca, sí es a lo que debería parecerse” (Franklin 2000: 290).

De esta forma, aunque la serie se desmarcó en cuanto a tono y estilo de las producciones audiovisuales más representativas de la fase esquizofrénica y la fase apocalíptica, en el fondo está reflejando el deseo general del público para que le devuelvan la esperanza y la fe en la clase política y, concretamente, en el presidente de la nación. La revista *Brill's Content*, que tuvo una existencia muy corta entre 1998 y 2001, se atrevió a subrayar el éxito de *El ala oeste de la Casa Blanca* comparándolo con la alocución televisada del presidente Clinton durante el día del Estado de la Unión: si ésta última alcanza en una sola noche a cuarenta millones de personas, el presidente Bartlet se dirige a una media de trece millones de espectadores durante cada uno de los episodios de las cuatro primeras temporadas de la serie creada por Sorkin. Según el columnista de la revista, Miller, “esta es una prerrogativa que el presidente sólo puede envidiar” (Miller 2000: 88).

Sin embargo, la llegada de Bush a la Casa Blanca y los ataques terroristas del 11 de septiembre provocaron un cambio de mentalidad en los ciudadanos norteamericanos, que se fueron inclinando poco a poco hacia posturas más cercanas hacia el conservadurismo republicano. Como señalan Seitz y Sepinwall:

“En general, el 11 de septiembre y la llegada de la Administración Bush hicieron que las cosas del presidente Bartlet y su personal parecieran irrelevantes. ¿Quién podía preocuparse por las crisis diplomáticas con un ficticio Oriente Medio cuando el ejército real de Estados Unidos estaba en marcha para una guerra real? ¿Quién quería escuchar a personajes debatiendo vales escolares e impuestos graduales a los ingresos cuando Estados Unidos estaba en alerta naranja? (Seitz y Sepinwall 2003).

No obstante, durante casi tres temporadas el presidente televisivo y demócrata Bartlet coincidió con su homólogo real republicano y la cuota de pantalla de la serie no se resintió. Sólo durante la cuarta temporada el número de espectadores de la serie empezó a descender “porque la serie había perdido verosimilitud” (*ibídem*) y las tramas liberales de Sorkin empezaban a ser mal recibidas “en un tiempo donde el país estaba virando exactamente hacia la dirección ideológica opuesta” (Barney 2003). De hecho, a lo largo de la tercera temporada Sorkin sustituyó la trama principal ligada a la enfermedad del presidente, una vez que hubo diseñado un final para la misma en “Resolución 172” (3.11), por otra historia que asumió idéntico protagonismo en la historia pero cuyo argumento, en esta ocasión, giraba en torno al terrorismo. El capítulo en cuestión donde se introdujo la nueva trama principal y se llevó a cabo semejante relevo fue el ya mencionado titulado “100.000 aviones” (3.12). A partir de este momento, el terrorismo, que había sacudido con fuerza a la sociedad norteamericana al inicio de esta temporada, se convierte lentamente en la trama principal de la serie.

De esta forma, *El ala oeste de la Casa Blanca* proyecta, por primera vez, a través de la ficción la principal preocupación de los norteamericanos desde aquel fatídico 11 de septiembre de 2001. El estreno de “100.000 aviones” se produjo el 16 de enero de 2002 y la serie se alineó, de esta manera, con la fase apocalíptica que se había inaugurado apenas unos meses atrás. “*El ala oeste de la Casa Blanca* lidió con el problema del terrorismo internacional en el mismo momento histórico en que Estados Unidos estaba lanzando una guerra contra el mismo enemigo. A veces la Casa Blanca de Bartlet sonaba muy parecida a la del presidente Bush” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 48), así lo demostró, por ejemplo, el discurso pronunciado por Bartlet durante su intervención en el debate del Estado de la Unión proclamado durante el capítulo que se ha mencionado al inicio del párrafo. En los últimos momentos de la alocución, Bartlet se dirige expresamente a los terroristas amenazándoles con que “no existe lugar en esta tierra tan remoto, ni caverna tan oscura, donde no seáis encontrados y sacados a la luz y acabados”. Además, semejante intervención tiene lugar cuando todavía, en ninguna trama de la serie, ha sucedido ningún acontecimiento vinculado al terrorismo internacional por

lo que se refuerza con intensidad, a través de la serie, el sentimiento mostrado por la sociedad norteamericana durante aquellos días en la realidad.

Así, desde *El ala oeste de la Casa Blanca* se intenta reforzar la imagen del presidente como figura heroica en un momento donde los ciudadanos estadounidenses se muestran desorientados en la realidad y viven, al igual que el resto del mundo occidental, rodeados de incertidumbres y temores. Si bien es cierto, la conexión emocional que Bartlet establece con el espectador a partir de la humanidad del presidente, que Sorkin se encarga de resaltar como consecuencia de las dudas que se producen en Bartlet cuando debe decidir dar la orden del asesinato de Shareef, supone una ventaja respecto al mandato de Bush que determinó la entrada de Estados Unidos en guerra con Afganistán y, un año más tarde, con Irak. El drama permite observar cómo “Bartlet pondera la moralidad de la decisión cuestionando sus consecuencias éticas y las implicaciones para la política exterior de Estados Unidos” (Parry-Giles 2006:50), una circunstancia que de producirse se escatima en la realidad.

En definitiva, la falta de sintonía que experimenta la sociedad estadounidense hacia sus máximos representantes durante determinados periodos de su historia en el siglo XX y XXI —y que el cine y la televisión se han encargado de respaldar—, no significa que, al mismo tiempo, no demanden ciertos productos audiovisuales que les conecte con su natural espíritu presidencialista. De este modo, aunque *El ala oeste de la Casa Blanca* parezca una serie de televisión que podría haber sido originada en la fase idealista, la fase pragmática o la fase nostálgica de la clasificación de Coyne, sin embargo, puede observarse cómo la unión natural de los estadounidenses con sus héroes arquetípicos, los presidentes de la nación desde el origen de su historia, rebasa cualquier circunstancia adversa en la que se encuentre inmerso el comandante en jefe de la nación. La sociedad, por tanto, siempre se mostrará abierta a recibir propuestas audiovisuales de calidad que ensalcen la labor del presidente, independientemente de la predisposición real hacia una determinada figura presidencial y de la fase política por la que esté atravesando el país. Según Buchanan esta circunstancia se debe a:

“Que el sentido colectivo de los estadounidenses sobre la esencia presidencial está fuertemente afectado por las lecciones de historia acerca de los grandes presidentes... las imágenes y eventos que rodean las administraciones de Washington, Jefferson, Lincoln, Kennedy y otros constituyen una *comprensión compartida* y expresan *definiciones subliminales* de la presidencia, que la sociedad norteamericana utiliza para conceptualizar la grandeza presidencial,

como se ve, forjada en una experiencia nacional emocionalmente significativa” (Buchanan 1987: 32-33).

En definitiva, los ciudadanos de Estados Unidos siempre mostrarán disponibilidad a recibir con entusiasmo cualquier evento o, en este caso, producto audiovisual que renueve y exprese una vez más semejante vínculo presidencialista por muy oscura que se muestre al respecto la realidad. Por esta razón, la imagen heroica que la sociedad norteamericana manifiesta de la figura del presidente de la nación, en el fondo, siempre rebasa cualquier fase.

De ahí, la constante relación que se establece a lo largo de la serie entre Bartlet y sus predecesores, que han ayudado a crear la imagen heroica del presidente de la nación: “el fondo de todos los episodios está repleto de representaciones pictóricas de héroes románticos como George Washington, Abraham Lincoln, Theodore Roosevelt y Franklin Delano Roosevelt” (Parry-Giles y Parry-Giles 2006: 98). Concretamente, el retrato de Washington cuelga en una de las paredes del Despacho Oval de Bartlet por lo que su subliminal presencia acaba convirtiéndose en una representación sutil de las intenciones de Sorkin. Una idea que se refuerza al final de la primera temporada, en “Qué clase de día ha sido” (1.22), cuando el creador de la serie se refiere al parentesco directo entre Bartlet y un firmante de la Declaración de Independencia, su homónimo Josiah Bartlet, a través de un discurso que el presidente dirige a la joven concurrencia que ha asistido a un encuentro extraordinario en un salón de actos de la capital de Estados Unidos:

“Soy profesor de Economía. Mi antepasado fue el Dr. Josiah Bartlet, que era delegado que representó a Nueva Hampshire en el Segundo Congreso Continental. Uno de los que estuvieron en la sesión de Filadelfia en el verano de 1776 que anunciaron al mundo que nosotros no estaríamos más tiempo sometidos al rey Jorge III sino que lo estaríamos al autogobierno del pueblo. *Mantenemos estas verdades evidentes*: dijeron eso de que *todos los hombres son creados iguales*. Por extraño que parezca, esa fue la primera vez en la historia que alguien se había tomado la molestia de escribir eso. Las decisiones son realizadas por aquellos que se presentan”.

13.2. Análisis comparativo entre el arquetipo de Bartlet y el de los presidentes ficticios e históricos a lo largo de las fases políticas

La afinidad o el contraste del temperamento presidencial y el liderazgo político que Bartlet manifiesta respecto a otros personajes dramáticos que han ocupado el cargo de presidente de la nación en el

panorama audiovisual, se va a estudiar separando en dos epígrafes los arquetipos presidenciales: el comportamiento de los presidentes ficticios y el de los presidentes históricos. En primer lugar, se procederá a comparar al protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca* con otros presidentes que, como él, proceden del ámbito de la ficción. En el siguiente punto se fijará la atención en contrastar la personalidad y el liderazgo de Bartlet con el tratamiento del perfil dramático de sus homólogos históricos en el audiovisual. Además, las similitudes y diferencias que se aprecien en el análisis entre Bartlet y los presidentes ficticios establecerán unos condicionantes que permitirán evaluar con mayor precisión y profundidad la forma definitiva en la relación que existe entre Bartlet y las distintas fases políticas en que se divide la historia del audiovisual. En este sentido, la comparativa con los presidentes históricos no puede establecerse porque ya se pudo comprobar que el retrato audiovisual de los presidentes históricos ha trascendido las fases políticas que estableció Coyne y, por lo tanto, en líneas generales no puede hallarse un patrón que agrupe las características de las producciones cinematográficas y televisivas de dichos presidentes.

Sin embargo, el análisis comparativo entre Bartlet y los presidentes históricos determinará con seguridad una mayor afinidad y semejanza entre el retrato dramático presidencial del protagonista de la serie de televisión y alguno de los presidentes históricos. De este modo, podrá concretarse con certeza la imagen presidencial histórica a partir de la cual ha sido concebida la personalidad de Bartlet.

En resumidas cuentas, en ambos casos, se podrán comprobar los parecidos y similitudes que se establecen entre Bartlet y sus semejantes o, por el contrario, si el protagonista creado por Sorkin representa una figura presidencial cuyo arquetipo es único y no puede asociarse con ninguna característica de otro presidente creado para el audiovisual, ya sea ficticio o histórico.

13.2.1. Confrontación entre el arquetipo de Bartlet y el que define a los presidentes ficticios

El análisis se va a realizar agrupando a los presidentes según su fase correspondiente para concretar con mayor eficacia la afinidad que puede existir entre el arquetipo presentado por Bartlet y un periodo determinado. En este sentido, la asociación de Bartlet a un periodo se producirá de forma positiva si el número de presidentes que aparecen definidos por el mismo

arquetipo que Bartlet en una fase es superior al de los presidentes que no lo son.

13.2.1.1. Análisis comparativo con los presidentes de la fase idealista (1930-1961)

Se observó en el capítulo sexto que el primer presidente ficticio que aparece en la historia del audiovisual es Judson Hammond, protagonista de *El despertar de una nación* (Gregory La Cava, 1933). Al igual que Bartlet, su temperamento presidencial experimenta un desarrollo a lo largo de la trama de la película y evoluciona de artesano jugador a idealista guía. El cambio en el comportamiento de Hammond se debía a la milagrosa intervención del Arcángel Gabriel que transformaba a un presidente irresponsable y díscolo en alguien comprometido con el servicio a los demás. Sin embargo, el guion de la película idealizaba las propuestas asumidas por el presidente de Estados Unidos para cambiar el mundo mediante una simplificación excesiva de los conflictos. De tal manera, que éstos prácticamente dejaban de existir y la trama se ponía al servicio de unas ideas muy dignas y loables pero presentadas en un plano carente de verosimilitud dramática. Así, el presidente de la nación no tardaba en convencer a aquellos interlocutores a los que dirigía sus discursos, ya fueran éstos otros líderes mundiales, la sociedad estadounidense o los mismísimos jefes de la mafia. Además, los convencía de sus ideas sin que ninguno exigiera nada a cambio.

Aunque la idea de la figura presidencial que imaginó Carey Wilson, guionista de la película, se parece a Bartlet en esencia, la ausencia de conflictos dramáticos de entidad que acerquen la historia al espectador por medio de la verosimilitud de las acciones, terminan alejando al público actual. Si bien es cierto, en su momento la película cumplió una determinada función, que como señala Coyne “proporcionó a Estados Unidos en 1933 un rápido consuelo, concluyente, audaz –de hecho, radical– de un liderazgo nacional... eso de que un hombre, la persona correcta, verdaderamente puede marcar toda la diferencia y garantizar el triunfo de la virtud” (Coyne 2008: 22). El temperamento presidencial final de Hammond definido por un comportamiento idealista guía y, sobre todo, la ingenuidad y el candor con el que el personaje acomete las empresas que se propone, lo distancian completamente de Bartlet. En primer lugar, porque en ningún momento el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca* presenta un temperamento artesano jugador y segundo porque también dista bastante de poseer un temperamento idealista.

En referencia al liderazgo que expresa Hammond tampoco puede establecerse ninguna similitud con Bartlet porque si el principal problema que experimentaba el liderazgo del presidente de la serie creada por Sorkin era la escasa inteligencia emocional que poseía, ésta característica es controlada por Hammond cuyas carencias tienen más que ver con su capacidad organizativa –una cualidad que, sin embargo, destaca en Bartlet– y con su falta de habilidad política porque en su simplicidad la película ni siquiera plantea la posibilidad de incorporar al Congreso en las decisiones del presidente. No en vano, Hammond incluso suspende las actividades del Congreso por considerar que no puede perder tiempo votando leyes porque el país necesita soluciones rápidas y eficientes. Una circunstancia que aleja bastante a ambos presidentes. Aunque en este sentido, durante la cuarta temporada, Bartlet continúa sufriendo la ausencia de un liderazgo completo porque a la solución al problema de su inteligencia emocional sobreviene a vez la privación de su habilidad política. De hecho, el intento de solucionar el genocidio de Kundú sin tener en cuenta al Congreso acerca los ideales de Bartlet a los de Hammond. En definitiva, esta situación podría ser la única en la que ambos presidentes experimentarían un acercamiento de su liderazgo porque seguiría separándoles la capacidad organizativa que ha convertido a Hammond en una especie de dictador bondadoso incapaz de delegar acciones.

El contraste definitivo entre ambos presidentes reside en la afirmación de Scott sobre la similitud entre Hammond y alguno de los presidentes reales que, salvo en el caso de Franklin D. Roosevelt, no proceden de los mismos arquetipos: “en menos de noventa minutos, Hoover, Roosevelt y Wilson han sido evocados por el ficticio jefe del ejecutivo que viene a salvar a Estados Unidos en su hora más oscura” (Scott 2011a: 51).

13.2.1.2. Análisis comparativo con los presidentes de la fase pragmática (1961-1968)

Durante este periodo son cuatro los presidentes ficticios con los que se puede comparar a Bartlet: el presidente sin nombre de *Tempestad sobre Washington* (Otto Preminger, 1962), Merkin Muffley en *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964), Jordan Lyman en *Siete días de mayo* (John Frankenheimer, 1964) y el presidente innominado de *Punto límite* (Sidney Lumet, 1964)

El conflicto principal del presidente de *Tempestad sobre Washington*, es que ha propuesto un candidato como secretario de estado que ha

coqueteado con el comunismo en otro momento de su vida y a pesar de la investigación que se organiza por el nombramiento, el presidente aspira a mantener su postura. Es en este punto, donde se establece la diferencia entre Bartlet y el presidente mencionado cuando se recurre al análisis comparativo del temperamento y el liderazgo que ambos ostentan. No existe ninguna duda en que las intenciones del presidente son loables y buscan lo mejor para el país, pues Lonffingwell, la persona que ha elegido el presidente para que se convierta en su secretario de estado, es un hombre honesto y trabajador cuya principal vocación es servir a los demás a través de la política. Sin embargo, ha mentado a la comisión republicana que investiga sobre su pasado para impedir su nombramiento. A pesar de conocer esta circunstancia el presidente no sólo se reafirma en su candidatura sino que amenaza al presidente de la comisión con consecuencias graves para su carrera política si persiste en la investigación. Por lo tanto, a raíz de las decisiones que lleva a cabo el presidente se determinó que su temperamento presidencial era de artesano director porque la cuestión moral no pertenece a su rango principal de decisiones. En situaciones semejantes, tal y como se ha podido comprobar en el capítulo décimo, la decisión de Bartlet siempre fue descartar su candidatura por muchos beneficios que pudiera obtener la nación con su nominado. Al contrario, ante esta circunstancia, siempre cambió su designación en favor de otro candidato que careciera de antecedentes polémicos que pudieran emborronar y poner en entredicho al nombramiento. En definitiva, el temperamento guardián vigilante de Bartlet le hubiera impedido seguir adelante con la candidatura de Lonffingwell, no por la adhesión al comunismo en sus años de juventud, sino debido a que cometió perjurio en una de las sesiones de la comisión.

En relación con la capacidad de liderazgo de ambos presidentes, se apreció que las cualidades de líder que ostenta el protagonista de *Tempestad sobre Washington* no flaquean en ninguna de las seis categorías de Greenstein. Sólo se contempla la posibilidad de que su habilidad política fuera la característica de la que más adolece porque, al final, el nombramiento de Lonffingwell recibe un empate a votos en el Senado. Es decir, el conflicto principal de la película incide, principalmente, en el temperamento artesano director del presidente y no tanto en sus dotes como líder que son indiscutibles. Basta recordar cómo el personal que trabaja para el presidente, aunque no comparte su decisión, actúan cumpliendo sus órdenes, esforzándose para que la nominación sea un éxito. Sin embargo, uno de los conflictos dramáticos principales relacionados con Bartlet reside, como se ha observado, en la tensión emocional que se produce a partir de sus problemas para asumir el liderazgo.

Sin embargo, Merkin Muffley, el presidente protagonista de *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*, presenta una personalidad a las antípodas de la de Bartlet. Al igual que el mandatario de *Tempestad sobre Washington*, Muffley está definido por un temperamento de artesano jugador, aunque llega a ser mucho más ineficiente que aquel. No obstante, su inutilidad se acrecienta como líder de la nación y su figura se devalúa hasta situarse en el escalafón más bajo de las representaciones audiovisuales que se han realizado de los presidentes de Estados Unidos a lo largo de la historia. La inteligencia emocional es la única cualidad que define su capacidad de liderazgo. Ninguna de las demás características pertenece a su personalidad. Además, teniendo en cuenta el conflicto dramático que Kubrick plantea en la película esta característica de su liderazgo no adquiere un sentido positivo sino que potencia el sarcasmo de la propuesta.

Jordan Lyman en *Siete días de mayo* y el presidente de *Punto límite* manifiestan un temperamento guardián vigilante a través de sus acciones. Ambos presidentes, son “honestos, idealizados, figuras paternas que encaran sus respectivas pesadillas políticas, un golpe de estado militar y un accidente nuclear [respectivamente]” (Coyne 2008: 87). Tanto uno como otro, presentan objetivos custodiados por la moralidad de las acciones e incluso llegan a cuestionarse sus propias decisiones, en algún momento. De la misma forma, ambos desarrollan conflictos interiores muy similares porque asumen gran parte de la culpa acerca de la terrible y catastrófica consecuencia que se avecina: la realidad de la guerra nuclear. Una circunstancia que hace sufrir a ambos emocionalmente. En cuanto a las características del liderazgo, se puede afirmar ante la imposibilidad de contrastarlo, que no pueden erigirse como eficaces comunicadores porque los argumentos respectivos no los muestran en esta categoría del liderazgo. Así, salvo en esta circunstancia Lyman, cumple el resto de las cualidades sobre el liderazgo y, en el caso del presidente de *Punto límite*, tampoco pueden apreciarse sus cualidades como político habilidoso para sacar adelante leyes y nombramientos porque la trama no tiene la ocasión de mostrarlo en esta labor. De esta forma, puede asegurarse que ambos representan el papel de auténticos líderes de la nación en circunstancias muy adversas y que las categorías que impiden que pueda determinarse un liderazgo completo se debe, principalmente, a que dichas aptitudes no encuentran su momento para mostrarse en el argumento de ninguna de las dos películas, ni para bien ni para mal. En definitiva, se debe más a una omisión argumental que a un defecto plausible.

En este sentido, Bartlet coincide con ambos en la base temperamental de su personalidad donde se imponen las características del guardián

vigilante y, además, presenta muchas similitudes en cuanto a la capacidad para asumir el liderazgo de la nación. En este sentido, el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca* se distingue de los dos presidentes en la carencia de su inteligencia emocional y en el defecto de la cuarta temporada relacionado con la habilidad política, una vez que solventa el de la inteligencia emocional.

13.2.1.3. Análisis comparativo con los presidentes de la fase paranoica (1968-1979)

Durante esta fase sólo puede hallarse un presidente de ficción con el que comparar a Bartlet, el presidente David Stevens de la película *Alerta: misiles* (Robert Aldrich, 1977). Además, el análisis temperamental que especifica las semejanzas o diferencias entre ambos determina la poca afinidad que existe entre Bartlet y Stevens. Coyne define a Stevens como “un hombre honesto que está profundamente conmocionado por las razones tomadas con sangre fría que determinaron el desgaste en el conflicto de la guerra de Vietnam” (Coyne 2008: 88). Aunque ambos presidentes son individuos honrados que trabajan honestamente por el bien de la nación, sin embargo, poseen rasgos temperamentales diferentes: si bien presentan el rasgo guardián en su personalidad, Stevens es procurador y Bartlet es, principalmente, vigilante.

No obstante, la gran diferencia se encuentra en las características sobre la capacidad de liderazgo. En este sentido, Stevens no presenta ninguna cualidad de las que definen al líder de la nación porque ni siquiera sus asesores participan de sus intenciones. De esta forma, como se pudo observar, su capacidad organizativa es nula. Además, la eficacia como comunicador es la única cualidad que no tiene la oportunidad de ser desarrollada por parte de Stevens en la película. En definitiva, no es un presidente que demuestra seguridad en sí mismo y transmite inconsistencia que, por otra parte, también es una situación que experimenta Bartlet en varios momentos de las tres primeras temporadas. Precisamente, también como consecuencia de la carencia que exhibe su liderazgo en relación a la inteligencia emocional pero que, sin embargo, suple con capacidad organizativa, habilidad política, eficacia como comunicador, visión y estilo cognitivo. Si bien es cierto, ambos presidentes desempeñan un liderazgo similar cuando el desequilibrio emocional arrastra en Bartlet a las demás categorías. En estas ocasiones, Bartlet y Stevens, presentarían similar capacidad de liderazgo.

13.2.1.4. Análisis comparativo con los presidentes de la fase nostálgica (1979-1995)

La fase nostálgica está protagonizada por dos presidentes de ficción: Dave Kovic, presidente de *Dave, presidente por un día* (Ivan Reitman, 1993) y por Andrew Shepherd, protagonista de *El presidente y Miss Wade* (Rob Reiner, 1995). Se da la particularidad nada sorprendente de que Bartlet es prácticamente similar al presidente de la película escrita también por Sorkin y dirigida por Reiner. Ambos son guardianes vigilantes y su liderazgo aparece constituido por el cumplimiento íntegro de todas las características salvo por la inteligencia emocional, en el caso de Bartlet. En relación con Shepherd sucede que este nunca llega a perder el control de sus emociones aunque en algún instante de la trama del filme parezca a punto de hacerlo. Es el momento que se refiere a cuando no le queda más remedio que aceptar la realidad que le imponen sus asesores y observa con desesperación la imposibilidad de separar su vida pública de su vida privada. Es decir, desde que es consciente de no poder cumplir con el objetivo que se había propuesto desde que empezó a enamorarse de la señorita Wade.

En relación con Dave, Bartlet también comparte el mismo temperamento y salvo por las deficiencias que presenta Bartlet relacionadas con el control de sus emociones, en el resto de cualidades que debe reunir un buen mandatario político los dos satisfacen todas las condiciones.

13.2.1.5. Análisis comparativo con los presidentes de la fase esquizofrénica (1995-2001)

Si los dos presidentes ficticios de la fase anterior protagonizaron sus respectivas películas durante la presidencia de Clinton, los protagonistas de esta fase continúan la tradición inaugurada durante la primera legislatura del mandatario demócrata y es “que [durante la presidencia de Clinton] las películas acerca de presidentes de ficción tomaron el centro del escenario. Quizás fue, en parte, alimentada por la sensación de *los días felices están aquí de nuevo*, un sentimiento consentido por los partidarios de Clinton en Hollywood. Así, el más carismático demócrata en treinta años, Clinton, heredó la imaginaria mítica de JFK” (Coyne 2008: 89). En esta fase, los presidentes Thomas Whitmore en *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) y James Marshall en *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997), se convierten en héroes de acción para salvaguardar los ideales nacionales. Este objetivo permite definir el temperamento presidencial de los dos como

guardián vigilante y gozar íntegramente de todas las características que definen las dotes presidenciales de liderazgo. Aunque en sus respectivas películas ninguno de los dos pueda demostrar su habilidad política por razones obvias, ya que las dos producciones cinematográficas pertenecen al género de acción y no al drama político. De esta forma, como asegura Scott, “entre los homenajes a la *screwball comedy* de *El presidente* y *Miss Wade* y *Dave, presidente por un día* y las caricaturas de *Independence Day* y de *Air Force One*, Hollywood redescubrió un campo en el cual la ideología, las estructuras institucionales y la responsabilidad pública podría ser analizada y hecha accesible a una audiencia cinematográfica” (Scott 2011: 243) desde un punto de vista positivo e inspirador.

En la misma línea, pero enmarcado en un perfil diferente, menos activo físicamente hablando dentro del género de acción, el presidente Beck en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) atesora idéntico temperamento presidencial y desarrolla positivamente todas las cualidades relacionadas con el liderazgo en el momento de mayor crisis de la humanidad. La afinidad que presenta tanto la base temperamental como la capacidad de liderazgo de los tres presidentes enunciados con Bartlet es completa salvo en la ya manifestada cualidad vinculada a la inteligencia emocional del presidente creado por Sorkin. Aunque, en esta ocasión, el trabajo de Bartlet y el papel del presidente Beck en el argumento de *Deep Impact* se asemeja bastante en cuanto a la labor que desarrollan ambos diariamente en la Casa Blanca. Así, en ningún momento de las graves crisis internacionales que deben solventar los dos presidentes se transforman en héroes de acción, como sí lo hacen Whitmore y Marshall.

La relación temperamental con los otros tres presidentes de ficción que pertenecen a esta fase es inexistente porque, por un lado, tanto James Dale en *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) como Allen Richmond en *Poder absoluto* (Clint Eastwood, 1997) están configurados siguiendo un temperamento presidencial de artesano jugador y, además, la capacidad de liderazgo que presentan es muy deficiente en los dos casos. Dale no posee ninguna cualidad como líder porque ni siquiera es un eficaz comunicador. Todo lo contrario es incapaz de calmar los ánimos confundidos de los ciudadanos norteamericanos ante el ataque marciano. En relación con Richmond, la ausencia de tres cualidades del liderazgo como son, la inteligencia emocional, la visión y el estilo cognitivo, unidas a la imposibilidad de saber si posee habilidad política, si es eficaz como comunicador o cómo se podría valorar su capacidad organizativa, convierten a Richmond en un líder que no puede afrontar las necesidades

de la nación y que, simplemente, se aprovecha del cargo para su propio beneficio.

La afinidad temperamental entre Bartlet y Jackson Evans en *Candidata al poder* (Rod Lurie, 2000) también difiere, en gran medida, porque se estarían enfrentando el temperamento presidencial guardián vigilante de Bartlet con el temperamento artesano director de Evans. En relación con la capacidad de liderazgo de ambos presidentes existe, sin embargo, mayor similitud que con las características propias del líder en comparación con las de los presidentes Dale y Richmond. El análisis comparativo entre Bartlet y Evans presenta semejanzas en cuanto a la capacidad organizativa, a la eficacia como comunicador, a la habilidad política, a la visión y a la ausencia en ambos de inteligencia emocional evidenciada, en el caso de Evans, en momentos de mucha presión política. No obstante, se diferencian en el estilo cognitivo, una característica muy subrayada en Bartlet y más secundaria en el presidente Evans. En definitiva, Bartlet y Evans, son presidentes con buenas dotes para liderar la nación aunque lo hagan desde temperamentos presidenciales bastante opuestos.

13.2.1.6. Análisis comparativo con los presidentes de la fase apocalíptica (2000-2008)

Ninguno de los presidentes ficticios convertidos en personajes dramáticos durante esta fase, coinciden con el arquetipo bajo el cual ha sido creado Bartlet. El temperamento presidencial de los jefes de la Unión de *Pánico nuclear* (Phil Alden Robinson, 2002), *El día de mañana* (Roland Emmerich, 2004), *Los Simpson* (David Silverman, 2007) y *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) responden a comportamientos presidenciales auspiciados bajo el temperamento del artesano jugador en cada una de las situaciones que plantean las correspondientes tramas. Además, ninguno de ellos ejerce la función de líder que espera el país. Esta oscura visión de los presidentes que protagonizan películas durante este periodo se refuerza, al mismo tiempo, tal y como anuncian Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla, porque su importancia en el argumento de las mismas se relega a un segundo plano. Es decir, la influencia de su papel en la película asume las funciones realizadas por un personaje secundario, en el mejor de los casos. En definitiva, el presidente de Estados Unidos pierde protagonismo en las historias cinematográficas.

Incluso en el caso de *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), donde la figura del presidente Roosevelt adquiere un sentido positivo y animoso en contraste con la tétrica visión de los presidentes durante esta etapa, presenta un temperamento presidencial que resulta anecdótico y pasa desapercibido a lo largo de la película porque su protagonismo argumental es muy limitado. De este modo, sin apenas desarrollo dramático, resulta muy complicado someterlo a un análisis del arquetipo presidencial. Un efecto contrario parece que sucede en la televisión, medio en el que el presidente ficticio apenas ha tenido protagonismo a lo largo de la historia. En este sentido, así se refiere Crawley a semejante circunstancia cuando argumenta que “mientras los formatos de entretenimiento televisivo han realizado contribuciones significativas a la descripción afectiva de presidentes reales, su retrato de presidentes ficticios ha sido menos exitosa” (Crawley 2006: 55).

Sin embargo, en las producciones audiovisuales que tienen como objetivo el estreno en televisión de los máximos mandatarios durante la fase apocalíptica cobran especial importancia los retratos positivos que se llevan a cabo de los mismos. Una circunstancia que no se prodigó en el medio cinematográfico. De este modo, junto al presidente Bartlet, la serie televisiva de la cadena Fox *24*, convierte en protagonistas de sus tramas a los tres presidentes que desempeñan su cargo durante las nueve temporadas que se prolonga la serie. De todos ellos, sólo David Palmer se puede equiparar a Bartlet en temperamento presidencial y liderazgo aunque la presidenta Taylor, también reúna condiciones más que suficientes para convertirse en un ejemplo de la sociedad. Como el presidente de *El ala oeste de la Casa Blanca*, Palmer, goza de un temperamento guardián vigilante y una capacidad de liderazgo que sólo se diferencia con Bartlet en el mal desarrollo que experimenta la inteligencia emocional del protagonista creado por Sorkin. El presidente de *24* “es consistentemente representado como ético, moral y sacrificado... a lo largo de la serie, [Palmer] ha sido traicionado como marido, amigo, hermano y jefe pero, sin embargo, él mantiene una bondad inherente. Parecido al presidente Bartlet de *El ala oeste de la Casa Blanca*, el presidente ficticio Palmer es un hombre imperfecto pero admirable que representa rasgos presidenciales nobles” (Crawley 2006: 55).

El segundo presidente que aparece como protagonista en la serie *24* es Charles Logan, cuyo arquetipo presidencial se encuentra a las antípodas del que caracteriza a Bartlet. Así, Logan es definido por un temperamento presidencial de artesano jugador y un liderazgo completamente inexistente, capaz de intrigar contra su propio país a cambio de salvar su figura. Sin

embargo, la última presidenta que protagoniza la serie, Allison Taylor, restablece la dignidad presidencial perdida con Logan y es retratada con un temperamento presidencial racional director y un liderazgo cabal e intransigente con los terroristas, el cual desarrolla correctamente en todos los aspectos que lo definen. En este sentido, la comparación de ambos temperamentos se asemeja en el sentido de que el temperamento racional director de Taylor también reside, aunque en un segundo plano, en el interior del arquetipo presidencial de Bartlet a través de la inteligencia contrastada del presidente protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca*. En cuanto al liderazgo, al igual que sucedía con Palmer, es el lastre que supone la ausencia de la inteligencia emocional en Bartlet, la circunstancia que impide establecer una semejanza completa entre la capacidad de liderazgo de ambos presidentes.

13.2.2. Confrontación entre el arquetipo de Bartlet y el que define a los presidentes históricos

El desarrollo del análisis comparativo a lo largo de este epígrafe va a producirse estableciendo la relación de los arquetipos de Bartlet y sus homólogos históricos por orden cronológico, siguiendo el desarrollo que se estableció en el capítulo sexto. En este caso, no es necesario contrastar las personalidades en el ámbito de ninguna fase política porque, como se ha comentado anteriormente, la representación de los presidentes históricos en muchas ocasiones trasciende la fase política en la que son representados. Es decir, en algunas ocasiones se puede establecer un vínculo evidente entre el sentimiento que la sociedad expresa hacia la política en una fase determinada y el presidente histórico que protagoniza alguna producción audiovisual en ese periodo; pero, en otros casos, la producción de una película o de una serie de televisión sobre un presidente histórico se realiza sin tener en cuenta la fase política del momento. En este sentido, el propósito de la película o la serie de televisión podría ser el de ensalzar la presidencia a través de una figura histórica de sobrado prestigio para elevar la moral de la sociedad estadounidense y restablecer la asociación emocional con el prototipo de héroe norteamericano.

La figura de Bartlet puede ser identificada como un híbrido moderno de varios presidentes históricos, porque tal y como asegura McCabe, el personaje reúne características asociadas a “Franklin Delano Roosevelt por el grave problema de salud, a Harry Truman por la mente aguda y el refinamiento, a John F. Kennedy y Bill Clinton pero sin la conducta sexual inapropiada, la conciencia social de Carter y el don de gentes

perfeccionado por Reagan” (McCabe 2013: 93) y, además, “no tiene nada de George W. Bush, ni siquiera un poco” (Remnick 2006). Sin embargo, el análisis comparativo se va a realizar, como se ha comentado, siguiendo el patrón de temperamento presidencial y liderazgo político de los presidentes históricos principalmente representados en producciones audiovisuales.

13.2.2.1. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de George Washington

Aunque el predominio del primer presidente en el imaginario colectivo de la población estadounidense es más que evidente, su figura no ha sido adaptada a la ficción en la misma proporción en la que su imagen es venerada en la realidad. No obstante, el arquetipo que mejor representa a Washington, en las producciones audiovisuales más destacadas que retratan su persona, en relación con el temperamento presidencial, según se pudo comprobar en el capítulo sexto, es el de guardián vigilante. Además, la capacidad de liderazgo que posee cumple con todas las características por las que un presidente se convierte en un buen líder. En este sentido, en Bartlet resulta muy similar la representación audiovisual del arquetipo completo de Washington, salvo en el déficit que experimenta su inteligencia emocional. Una particularidad que, sin embargo, en el primer presidente de Estados Unidos es positivamente subrayada, sobre todo, durante los momentos en los que ejerce de comandante en jefe durante la Guerra de la Independencia. En esos momentos, Washington sabe mantener la calma y proyectar la seguridad en sí mismo que el maltrecho ejército colonial necesita, a pesar de la enorme presión a la que sus decisiones están sometidas.

En este sentido, no es circunstancial que la primera exploración que Sorkin realiza sobre la inteligencia emocional de Bartlet, “Post hoc ergo propter hoc” (1.2), se refiera a la inseguridad que demuestra como comandante en jefe del país. La falta de liderazgo que ejerce su figura ante los jefes del Estado Mayor le permiten alcanzar la conclusión de que los altos mandos militares no le respetan como líder. De esta forma, Bartlet empieza a manifestar las carencias que reflejan su escasa inteligencia emocional. Al mismo tiempo, la superación de esta deficiencia se produce a través de una decisión militar, enviar las tropas a Kundú para proteger al pueblo kundunés del genocidio al que está siendo sometido por su propio gobierno, que compensa las dudas iniciales manifestadas en el segundo episodio de la serie, en la relación que mantiene con el ejército.

13.2.2.2. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de John Adams

La relación que mantiene el segundo presidente de la nación con los espectadores a través del audiovisual presenta un temperamento presidencial diferente al que definieron Choiniere y Keirse y en la realidad. Es decir, la serie de televisión que mejor ensalza su figura, según se analizó en el capítulo sexto, muestra un arquetipo que representa a Adams como un presidente guardián vigilante. Sin embargo, a pesar de pertenecer al grupo de individuos que aparecen representados bajo la solemne definición de Padres Fundadores, no se le retrató en la serie siguiendo los criterios de un liderazgo ejemplar, según las categorías que resaltan a un buen líder. De este modo, se abre una brecha entre sus deseos más íntimos manifestados en sus conversaciones privadas que lo caracterizan como alguien guardián vigilante y su mejorable exposición pública a través de la cual muestra poca eficacia como comunicador, escasa habilidad política y una deficiente inteligencia emocional. En definitiva, rasgos que le definen como un individuo con poca sociabilidad y propenso al descontrol emocional cuando experimenta la contrariedad.

Por esta razón, Bartlet, aunque coincide con Adams en la base temperamental que define la personalidad de ambos presidentes, se aleja del segundo presidente de la nación en cuanto a los rasgos que caracterizan la capacidad de liderazgo. Una circunstancia que puede hallarse en el fondo de la cuestión de que Adams sea la figura presidencial menos mencionada a lo largo de las cuatro primeras temporadas de la serie.

13.2.2.3. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de Abraham Lincoln

Coyne comienza su epígrafe dedicado a las representaciones cinematográficas presidenciales que se han realizado en la Historia del Cine destacando el constante recurso a Lincoln que se realiza en las producciones audiovisuales, como ejemplo perfecto de la labor que debe desempeñar un presidente. Así, asegura que “la vida de Lincoln estuvo repleta de los adornos del mito, muchos de los cuales se convirtieron en el grano para el molino de Hollywood” (Coyne 2008: 41).

Los avatares de la vida del decimosexto presidente de Estados Unidos han constituido, desde siempre, el arquetipo presidencial por antonomasia que indica el modelo a seguir por el resto de presidentes que ha tenido el país. Esta circunstancia ha provocado que sus adaptaciones audiovisuales

hayan favorecido el tratamiento emocional (que empatiza con el público) de su temperamento y su liderazgo. Incluso en propuestas como *Caballero sin espada* donde el presidente Lincoln “no es representado directamente, sin embargo, es visto a través de los ojos de Smith [el protagonista interpretado por James Stewart] como el símbolo de todo lo que es bueno y justo” (Crawley 2006: 35). Así sucede en la secuencia donde el protagonista visita varios monumentos presidenciales en Washington y finaliza en el Memorial a Lincoln. Un momento que la película resalta especialmente “a un nivel puramente emocional” (*ibídem*) porque la escena destaca la admiración que Smith siente hacia Lincoln, a través de la contemplación de la imponente estatua que representa al presidente. De este modo, se incide en la sintonía que posee el personaje con los ideales que emanan de la egregia figura.

Como reflejo de esta apreciación, en el capítulo sexto, se escogieron dos películas que retratan de muy diferente manera la personalidad que Lincoln desarrolla a través de sus decisiones como presidente. En *Abraham Lincoln*, de David W. Griffith, la figura presidencial es definida a partir de un temperamento *guardián vigilante*. Sin embargo, en *Lincoln*, de Steven Spielberg, el protagonista de la película es retratado como *racional director*. Una circunstancia que no elude la connotación emocional del personaje. No obstante, la capacidad de liderazgo de Lincoln en todos los filmes y series de televisión en los que su figura ha participado han manifestado una capacidad de liderazgo rotunda en cualquiera de los aspectos que configuran a un auténtico líder.

En este sentido, es relevante destacar que, aunque el perfil temperamental predominante de Bartlet sea el de *guardián vigilante*, —lo cual que le emparenta con la mayoría de las representaciones audiovisuales de Lincoln—, su personalidad también viene definida por un temperamento presidencial racional director, como se pudo comprobar en el capítulo undécimo. De este modo, es determinante resaltar cómo Sorkin combina ambas características temperamentales del Lincoln cinematográfico —aunque el Lincoln de Spielberg sea muy posterior al de Sorkin— en su propia creación presidencial. Obviamente, no para justificar la argumentación de Coyne, que fue enunciada casi diez años después del origen de *El ala oeste de la Casa Blanca*, pero sí para subrayar la unánime admiración hacia el decimosexto presidente que procede del sentimiento nacional. No en vano, la crisis emocional que vive Bartlet a partir de “Los dos Bartlets” (3.13), tiene su origen en la diferencia que existe entre las expectativas que él mismo se ha creado para convertirse en un nuevo Lincoln y las decisiones más conservadoras que toma en el desempeño de

su deber con el objetivo de mantenerse en el cargo y que le alejan de su aspiración presidencialista. De este modo, aunque los temperamentos presidenciales con los que ha sido retratado Lincoln en las dos versiones reseñadas se engloban en la única personalidad de Bartlet, la capacidad de liderazgo del presidente que fue capaz de firmar la decimotercera enmienda es superior a la del protagonista de la serie creada por Sorkin por el lastre que ejerce la inteligencia emocional en sus dotes de líder.

13.2.2.4. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de John F. Kennedy

Al igual que sucedía con Lincoln, la representación temperamental de Kennedy no ha sido la misma a lo largo de las sucesivas producciones audiovisuales que se han planteado sobre su figura. Es cierto que el comportamiento presidencial más repetido del carismático líder refleja, de nuevo, un temperamento guardián vigilante. Como se sabe, el arquetipo más recurrido por los presidentes que causan más admiración entre los ciudadanos estadounidenses. Así, sucede en la serie de televisión *Kennedy* (Jim Goddard, 1983) y en la película *Trece días* (Roger Donaldson, 2000). Sin embargo, la producción televisiva en formato de miniserie titulada *Los Kennedy* (Jon Cassar, 2010) explora una configuración del personaje nada amable ni condescendiente con el arquetipo presidencial más común que le representa. En ella, su temperamento retrata un presidente Kennedy que es visto como artesano director, un comportamiento más cercano al que mostró en la realidad, según la clasificación de Choiniere y Keirse.

Sin embargo, en cuanto a los rasgos que caracterizan a un líder político, el personaje dramático que representa a Kennedy en las producciones audiovisuales, cumple la totalidad de las cualidades del liderazgo propias de Greenstein. Por lo tanto, Bartlet vuelve a encontrarse en una posición de inferioridad respecto a la representación audiovisual de los líderes históricos que han dirigido la nación en la realidad, debido a la tensión emocional que introduce Sorkin en el conflicto interior del personaje. No obstante, esta situación no impide encontrar asociaciones entre ambos presidentes que permiten afirmar la inspiración que la figura real de Kennedy ha supuesto para la creación ficticia de Bartlet, cuyo perfil es el de un “liberal, intelectual, elocuente, carismático, y el primer presidente oficialmente católico desde JFK” (Coyne 2008: 71).

13.2.2.5. Análisis comparativo con el arquetipo audiovisual de Richard Nixon

Como no podía ser de otra forma, tal y como se pudo comprobar en el capítulo sexto, el presidente Nixon no sale bien parado de las producciones audiovisuales a las que su presidencia ha dado lugar. El temperamento presidencial que se determinó, después de analizar las películas para cine y televisión que se han realizado en torno a su figura, es de guardián procurador. Un comportamiento que reflejan muy bien la inseguridad y la flexibilidad mostradas en sus juicios y el hecho de que abandone ciertas normas y regulaciones para beneficiar su actuación, aunque su propósito sólo esté justificado según su perspectiva.

En relación a las características que definen el liderazgo de los presidentes, la controvertida personalidad de Nixon le convierte en un enigmático líder incapaz de transmitir y ejecutar ningún tipo de asunto relacionado con la política. Sólo su visión política anticipa un futuro pacífico entre las dos potencias nucleares que dividían al mundo y que en la década anterior a su mandato habían causado tanto temor. Sobre el resto de las disposiciones que debe ostentar un líder, Nixon, no desarrolla ninguna fortaleza a través de ellas. Por lo tanto, las representaciones audiovisuales de su figura se empeñan en mostrar a un personaje falto de carisma y de talento para ser un buen comunicador, a la vez que evidencia cierta incapacidad que le aleja de poseer habilidad política y capacidad organizativa y, además, manifiesta una evidente carencia respecto al estilo cognitivo y a su inteligencia emocional, deficiencias que se resaltan en las aleatorias decisiones que toma en muchas ocasiones.

Como se puede comprobar, Bartlet aparece definido por un arquetipo presidencial opuesto en todo. Más aún, en el plano moral de las decisiones. Pero, además, incluso se distancia a partir de la carencia que ambos presentan respecto a la inteligencia emocional. Una coincidencia que existe en ambos personajes dramáticos y que en Bartlet es una consecuencia de un conflicto interior entre sus ideales y su pragmatismo y en Nixon es fruto de un conflicto extrapersonal, como consecuencia de la subjetivación que lleva a cabo de la realidad, a partir de la cual no entiende que sus decisiones no sean entendidas por la sociedad.

13.3. Conclusiones

A partir de lo expuesto en este capítulo, el arquetipo temperamental de Bartlet que más predomina en su personalidad, el guardián vigilante, se asemeja al de doce presidentes convertidos, como él, en personajes dramáticos. De todos ellos, el temperamento guardián vigilante caracteriza a ocho presidentes ficticios y representa a cuatro a presidentes históricos. En relación a la clasificación que los presidentes ficticios presentan según la fase política correspondiente a la que cada uno pertenece podría decirse que Bartlet, definitivamente, carece de vínculos con la fase idealista. Del mismo modo, presenta idéntico perfil temperamental que dos presidentes de la fase pragmática, los protagonistas de *Siete días de mayo* y *Punto límite*; al igual que también se asemeja a los dos únicos que representan a la presidencia en la fase nostálgica, los presidentes de *Dave, presidente por un día* y *El presidente* y *Miss Wade*, y a tres presidentes de la fase esquizofrénica, los héroes de *Independence day*, *Air Force One* y *Deep impact*. Sin embargo, experimenta una única afinidad en la fase apocalíptica, con el presidente Palmer de la serie de televisión *24*.

En este sentido, no hay ninguna duda de que el presidente Bartlet ha sido creado en el momento de la historia audiovisual que más veces ha convertido al presidente de Estados Unidos en protagonista de las producciones audiovisuales: los años 90. Como se ha visto, en esta década coinciden el final de la fase nostálgica y la fase esquizofrénica entera. Sin embargo, un análisis preciso hace coincidir el temperamento de Bartlet con la fase nostálgica y sólo la primera mitad de la fase esquizofrénica, es decir, aquella en la que la sociedad desarrolló vulnerabilidad y temor a los ataques terroristas y que Hollywood se encargó de suplir reforzando la figura presidencial para transmitir la seguridad de la que carecía la sociedad norteamericana. Por lo tanto, se deduce que el temperamento presidencial que mejor representa el sentimiento nacional hacia lo que los ciudadanos demandan del presidente audiovisual sea el temperamento guardián vigilante. Esta idea se refuerza si se observa que la fase nostálgica abre un periodo de tiempo en el que se intenta recuperar la personalidad de los presidentes que protegieron la nación en plena Guerra Fría, es decir, aquellos perfiles temperamentales que pertenecen a la fase pragmática. Como se ha visto en las películas mencionadas más arriba, donde la figura presidencial sale reforzada.

Por lo tanto, a la luz de este análisis puede concluirse que el protagonista de *El ala oeste de la Casa Blanca* no pertenece a la fase política en la que la producción de la serie se llevó a cabo, la segunda mitad

de la fase esquizofrénica (1998-2000), que describe un estado general que no sólo está vinculada a la indefensión y debilidad que experimenta la sociedad ante un ataque terrorista sino al escándalo que supone la irresponsabilidad moral del presidente. Así, puede constatarse a la luz de la argumentación de Crawley cuando afirma que “el espectador ha crecido cada vez más cínico acerca de las motivaciones de los presidentes que son atrapados en situaciones deshonorosas. Cuando la primera temporada de la serie coincide con la presidencia de Clinton, este argumento aparece a menudo como un comentario que rodea a la serie” (Crawley 2006: 116). Sin embargo, el temperamento presidencial dominante de Bartlet encuentra más afinidades con la fase pragmática, la fase nostálgica y la primera parte de la fase esquizofrénica, aquella en la que los presidentes se transforman en héroes de acción.

En relación, con la representación audiovisual de los presidentes históricos, Bartlet, muestra semejanza temperamental con Washington, Adams, Lincoln y Kennedy. De esta forma, se puede constatar algo que se acaba de afirmar en los párrafos anteriores y es que el temperamento presidencial que más favorece el arquetipo que los norteamericanos demandan de su presidente es el guardián vigilante. Además, se produce la particularidad de que el otro temperamento con el que Bartlet es retratado, el racional director, es también otra de los temperamentos con el que es configurada la personalidad de Lincoln. Atendiendo a esta circunstancia puede afirmarse que aunque el protagonista de la serie creada por Sorkin aparezca definido en base a la combinación temperamental de guardián vigilante y racionalista director, el arquetipo del presidente histórico que define a Lincoln sería el que más similitudes guarda con Bartlet. En este sentido, Lincoln, o bien ha sido representado como guardián vigilante o como racionalista director. Además, se da la circunstancia de que Lincoln es el presidente más representado a nivel audiovisual y también el más querido por los norteamericanos, debido a que su vida ilustra como ninguna el sueño americano, “un chico pobre que hizo el bien, la definitiva historia del éxito, salvador, liberador, libertador, unificador. Lincoln es el prototipo de héroe estadounidense como lo fue Cristo, asesinado, además, un Viernes Santo” (Coyne 2008: 42).

En relación a las características del liderazgo, Bartlet, en el sentido estricto, no es semejante a ningún otro presidente. Es decir, no existe ninguna representación audiovisual de algún presidente que, al igual que él, presente deficiencias, exclusivamente, vinculadas a la inteligencia emocional. Obviamente, los parecidos más razonables con su figura proceden de aquellos presidentes que cumplen con todas las cualidades de

un buen líder porque, solamente, se distingue de ellos en la carencia que sufre sobre la inteligencia emocional. Un déficit que le relacionaría con aquellos presidentes que poseen un perfil temperamental opuesto y son vistos como arquetipos negativos, como Nixon. Sin embargo, al mismo tiempo, este dato arroja una evidencia que tiene que ver con la complejidad dramática y la profundidad psicológica que presenta el personaje creado por Sorkin que experimenta, además, un arco de transformación de cuatro temporadas en 88 capítulos⁵⁷.

En definitiva, Sorkin retrata a Bartlet a través de un perfil psicológico que aspira a ser un líder como aquellos presidentes históricos en los que se inspira: Washington, Lincoln y Kennedy. Así, aunque comparte con ellos el temperamento presidencial guardián vigilante, las reglas del drama televisivo, que permiten crear arcos de transformación más amplios y trabajados que en el cine, permiten a Sorkin imponer un defecto a su protagonista que le impide desarrollar un liderazgo semejante al de los presidentes más carismáticos que han gobernado la nación. Además, se puede observar, que la imperfección introducida por Sorkin también la padecen, entre otras carencias relacionadas con el liderazgo, los presidentes pertenecientes a la fase paranoica (*Alerta: misiles*), a la fase esquizofrénica (*Mars Attacks!*, *Poder absoluto* y *Candidata al poder*) y a la fase apocalíptica (*Pánico nuclear*, *El día de mañana*, *The Simpsons* y *Wall-E*). Es decir, aquellos presidentes que generan menos empatía con el espectador, lo que dice mucho de la profundidad del conflicto dramático que genera Sorkin en Bartlet.

Un motivo que permite deducir el sentido del perfil dramático de Bartlet es que su imagen presidencial representa aquello que los norteamericanos esperan siempre de su presidente – porque, como se ha podido apreciar, cada vez que se pretende establecer una conexión emocional entre los espectadores y la figura presidencial se ha recurrido a diseñar personajes cuyo perfil temperamental es el de guardián vigilante – pero, al mismo tiempo, para evitar la creación de un personaje plano, sin aristas dramáticas, es decir sólo positivo, Sorkin incluyó un defecto en Bartlet ligado al conflicto interior para conceder mayor envergadura al personaje. Como se sabe, este se relaciona con una carencia de las categorías que conforman el liderazgo: la inteligencia emocional. Una imperfección propia de los peores presidentes que se han creado como personajes audiovisuales a lo largo de la historia.

⁵⁷ Exactamente son 89 episodios pero se suprime de esta agrupación el que se refiere al 11-S, “Isaac e Ismael” (3.1), porque los personajes no desarrollan ninguna trama de las habituales, tal y como indican en la introducción del propio capítulo.

De esta forma, Sorkin introduce la idea de originar un arco de transformación que se prolonga a través de cuatro temporadas, con el objetivo de hacer más interesante al personaje de Bartlet desde una perspectiva dramática. El resultado final es que Sorkin desea equiparar a su protagonista con la configuración dramática aceptada por el público que corresponde a los mejores presidentes de la historia de la nación y, por lo tanto, implanta dicha aspiración como objetivo principal del personaje. Sin embargo, a la vez, diseña una carencia en su personalidad que lo sitúa en el extremo opuesto de donde está su objetivo, porque constituye el defecto principal y más común entre los peores presidentes del país que han surgido de una página en blanco como personajes dramáticos. En este conflicto reside el atractivo del personaje de Bartlet, pues lo transforma en un personaje verosímil alejado de estereotipos presidenciales heroicos cuyos perfiles dramáticos funcionaban antes de los atentados terroristas del 11 de septiembre.

Como se puede observar, los últimos presidentes ficticios que ostentan un parecido completo con los grandes presidentes históricos terminan con el presidente Beck de *Deep Impact* en 1998. Después de esta fecha, las representaciones audiovisuales presidenciales se definen por la creación de personajes imperfectos, es decir, que poseen siempre algún defecto relevante que, en muchas ocasiones, los convierte en personajes malvados con los que público no se puede identificar. Sólo en determinados *biopics* de presidentes históricos como en *Lincoln*, realizada en 2012, se retrata un presidente con el que la nación puede identificarse emocionalmente. En esta línea, ni siquiera la serie de televisión *Los Kennedy*, en 2010, se dibuja un auténtico líder que goza de todas las cualidades que la sociedad demanda de él y, de esta manera, impide la identificación del espectador con el protagonista porque el personaje no aparece desarrollado bajo el arquetipo presidencial ideal.

Además, la nueva era que surgió como consecuencia de los ataques del 11 de septiembre de 2001 ha originado espectadores más críticos con la realidad y, como consecuencia, con las historias dramáticas que consumen. La respuesta mostrada desde el ámbito de la creación audiovisual es que no sólo los personajes malvados presentan imperfecciones, también el desarrollo de los personajes dignos de admiración se van a alejar del arquetipo heroico que los retrata perfectos. En este sentido, el estereotipo de los héroes de acción y, como se ha visto, del presidente ficticio estadounidense no se han mantenido al margen de esta evolución. Se origina, así, una circunstancia que demanda mayor verosimilitud en la creación de personajes que antes de 2001. De esta manera, los personajes

buenos y heroicos ya no pueden aparecer bajo el patrón de un arquetipo que los haga invulnerables al error, al defecto y a la duda e inasequibles al desaliento, es decir, incólumes.

En esta línea, el personaje dramático de Bartlet responde a esta nueva demanda de presidente ficticio positivo pero con defectos motivados a partir de un conflicto interior. Aunque en su planteamiento inicial anterior a 2001 está realizado en una época en la que empieza a originarse el cinismo en la sociedad, ya está presente la confección de un personaje complejo con el que el público pueda identificarse a nivel emocional. A propósito del lugar del cual surge la verosimilitud que deben poseer los personajes dramáticos, Sánchez-Escalonilla argumenta en su artículo *Verosimilitud y relato cinematográfico: los vínculos entre guionista, personaje y espectador* que “la estrategia emocional de un guion debe partir de la intimidad de los protagonistas y del conflicto interno que se da en ella [...] así queda especificada una meta interior [y de esta forma] las respectivas metas interiores proporcionarán el motivo último de sus acciones, su necesidad moral clave de sus intimidades” (Sánchez-Escalonilla: 2012: 6). Así, Sorkin ha creado el arquetipo presidencial de Bartlet: un personaje con un objetivo loable muy determinado, que consiste en devolver el prestigio al arquetipo presidencial que representa el ideal máximo de la nación en un contexto audiovisual donde el espectador demanda cada vez más verosimilitud. Seguramente, de haber creado un personaje sin conflictos interiores, que minaran la credibilidad de sus decisiones, hubiera terminado por no interesar al público de la serie. Una situación que, precisamente, empieza a producirse a partir de la quinta temporada, como se comentó en el capítulo noveno, cuando Sorkin ha abandonado la serie y los conflictos dramáticos del presidente se reducen. En este sentido, la desaparición de la gravedad que tenían los dilemas presidenciales en las cuatro primeras temporadas provocó un descenso directamente proporcional del interés de los espectadores por la serie.

Presidente	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Josiah Bartlet	<i>El ala oeste de la Casa Blanca</i> (1999-2006) Sorkin (1999-2003)	Guardián vigilante/Racional director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo	Esquizofrénica/ Apocalíptica

Fuente propia

PRESIDENTES FICTICIOS DE ESTADOS UNIDOS QUE PRESENTAN SIMILITUDES CON BARTLET

Presidente ficticio	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Jordan Lyman	<i>Siete días de mayo</i> (1964)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
Presidente	<i>Punto límite</i> (1964)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
Andrew Shepherd	<i>El presidente y Miss Wade</i> (1995)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
Thomas Whitmore	<i>Independence Day</i> (1996)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
James Marshall	<i>Air Force One</i> (1997)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
Beck	<i>Deep Impact</i> (1998)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
David Palmer	<i>24</i> (2001-2010)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Apocalíptica

Fuente propia

PRESIDENTES HISTÓRICOS DE ESTADOS UNIDOS QUE PRESENTAN SIMILITUDES CON BARTLET

Presidente histórico	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
George Washington	<i>George Washington</i> (1984) y <i>George Washington: The Forge of a Nation</i> (1986)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
	<i>George Washington, la leyenda</i> (2000)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica
John Adams	<i>John Adams</i> (2007)	Guardián vigilante	Capacidad organizativa, visión y estilo cognitivo	Apocalíptica
Abraham Lincoln	<i>Abraham Lincoln</i> (1930)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Idealista
	<i>Lincoln</i> (2012)	Racional director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	
John F. Kennedy	<i>Kennedy</i> (1983)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
	<i>Trece días</i> (2000)	Guardián vigilante	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Esquizofrénica

Fuente propia

PRESIDENTES FICTICIOS DE ESTADOS UNIDOS QUE PRESENTAN DIFERENCIAS CON BARTLET

Presidente ficticio	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Judson Hammond	<i>El despertar de una nación</i> (1933)	De artesano jugador a idealista guía	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Idealista
Presidente	<i>Tempestad sobre Washington</i> (1962)	Artesano director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Pragmática
Merkin Muffley	<i>¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú</i> (1964)	Artesano jugador	Inteligencia emocional	Pragmática
David Stevens	<i>Alerta: misiles</i> (1977)	Guardián procurador		Paranoica
Dave Kovic	<i>Dave, presidente por un día</i> (1993)	Idealista guía	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Nostálgica
James Dale	<i>Mars Attacks</i> (1996)	Artesano jugador		Esquizofrénica
Allen Richmond	<i>Poder absoluto</i> (1997)	Artesano jugador		Esquizofrénica

PRESIDENTES FICTICIOS DE ESTADOS UNIDOS QUE PRESENTAN DIFERENCIAS CON BARTLET

Presidente ficticio	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
Jackson Evans	<i>Candidata al poder</i> (2000)	Artesano director	Eficaz comunicador, capacidad organizativa, habili. política, visión	Esquizofrénica
Presidente Fowler	<i>Pánico nuclear</i> (2002)	Artesano director		Apocalíptica
Presidente	<i>El día de mañana</i> (2004)	Artesano director		Apocalíptica
Presidente	<i>Los Simpsons. La película</i> (2007)	Artesano director		Apocalíptica
Presidente	<i>Wall-E</i> (2008)	Artesano director		Apocalíptica
Charles Logan	<i>24</i> (2001-2010)	Artesano jugador		Apocalíptica
Allison Taylor	<i>24</i> (2001-2010)	Racional director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	Apocalíptica

Fuente propia

PRESIDENTES HISTÓRICOS DE ESTADOS UNIDOS QUE PRESENTAN DIFERENCIAS CON BARTLET

Presidente histórico	Película/Serie TV	Arquetipo Temperamental	Rasgos de liderazgo	Fase
John F. Kennedy	Los Kennedy (2010)	Artesano director	Eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política, visión, estilo cognitivo e inteligencia emocional	
Richard Nixon	Watergate: el escándalo (1989)	Artesano director	Visión (cuando toma la decisión de acercar posturas con China y la Unión Soviética)	Nostálgica
	Nixon (1995)	Artesano director		Esquizofrénica

Fuente propia

14.

Conclusiones finales

Las conclusiones finales del presente trabajo sintetizarán aquellas que se han elaborado en la conclusión de cada capítulo pero contrastándolas con las hipótesis mostradas en la introducción. Obviamente, la finalidad es determinar cuáles objetivos han podido alcanzarse con éxito. A continuación se exponen los resultados obtenidos:

1) ¿Supone la serie de televisión *El ala oeste de la Casa Blanca* una recuperación de la mentalidad estadounidense procedente de la idealización de su época fundacional?

Sin duda alguna, es la cuestión más general que se originó al inicio del estudio y que, de hecho, se encuentra en la base de los motivos que concretan el inicio de este trabajo. A lo largo de la exposición del estado de la cuestión y la aplicación de la metodología aplicada para contrastar las evidencias que emanan del texto de los capítulos del presente estudio (en este caso, la conexión que existe entre los tres primeros capítulos y el décimo) puede esgrimirse que, sin lugar a dudas, el carácter idealista del presidente Bartlet procede de la mentalidad con la que los Padres Fundadores impregnaron a la población en los difíciles tiempos de la fundación de Estados Unidos.

La primera demostración de esta circunstancia obedece a la propia idiosincrasia del protagonista creado por Sorkin: el nombre que otorga a su protagonista, Josiah Bartlet, es una premeditada declaración de intenciones acerca del propósito del creador de la serie para establecer un vínculo entre los tiempos de los Padres Fundadores y la sociedad democrática que

aspiraban a crear, con los valores que Sorkin intenta transmitir a través de *El ala oeste de la Casa Blanca*. Se hizo referencia en el capítulo décimo a la persona real que firmó la Declaración de Independencia, y que Sorkin introduce en el argumento como un antepasado homónimo del ficticio protagonista de la serie. Además, ambos proceden del mismo estado, Nueva Hampshire, del que también fueron gobernadores. Así, mediante la adaptación a la ficción de un nieto lejano del personaje real logra dotar de un asidero tangible a las alusiones continuas sobre la mentalidad idealista que imprime a la serie. De esta forma, intenta recuperar la idealización de la nación originada en los tiempos de la fundación, aquella que proyecta que se puede combatir la injusticia desde propósitos honrados y honestos. Es decir, Sorkin pretende combatir el cinismo mediante la difusión de un comportamiento ético y virtuoso que encierra, en mayor medida, la esperanza de un gobierno ejemplar, justo e ideal, propio de un país que, como todos, debería construir su porvenir hacia una inalcanzable búsqueda de perfección a través de cada decisión.

Así se atestigua, como se ha podido comprobar, en la trama en la que se explica el significado del dibujo de la pirámide inacabada que se encuentra en el billete de un dólar, y a través de la cual *El ala oeste de la Casa Blanca* reivindica una sociedad ideal que debe ir construyéndose poco a poco, solventando las crisis y obstáculos que siempre se interpondrán en el camino. El idealismo que propone Sorkin está por construir en la realidad que representa su serie de televisión. Es una aspiración a alcanzar. Es decir, no se trata de una sociedad donde todo funciona, sino al contrario: parte de una realidad como la que nos rodea y en la que las decisiones políticas van encaminadas a alcanzar ese ideal. De aquí surge el idealismo que sustenta a la serie, a partir de la recuperación de los ideales norteamericanos provenientes de la fundación.

También, en este sentido, las constantes menciones al pasado de la nación, con referencias explícitas a Washington –como el libro sobre comportamiento cívico que lee Bartlet, la Biblia que utilizó el primer presidente para jurar el cargo y sobre la que Bartlet desea jurar el suyo, o la constante presencia del retrato de Washington en el Despacho Oval– y a Lincoln, cuya mayor alusión sucede en la crisis interna que padece Bartlet en la tercera temporada porque aspira a convertirse en un sucesor digno del decimosexto presidente de la nación, son muestras del propósito que existe por parte de Sorkin de vincular *El ala oeste de la Casa Blanca* con el celebrado pasado de Estados Unidos. De este modo, aspira a enaltecerlo y a convertirlo en el espejo ideal sobre el que deben mirarse los presidentes de

la nación para encontrar la inspiración necesaria que les permita gobernar correctamente el país.

2) ¿Se proyectó la emisión de la serie en un periodo difícil, de escasa receptividad por parte del público hacia quienes consideraba como sus mayores héroes?

La producción de la serie creada por Sorkin, cuya participación se extiende entre 1999 y 2003, encontró el lugar y el momento para emitirse en una época difícil para tratar de recuperar los valores fundacionales. De esta forma, puede afirmarse que el natural optimismo y el espíritu romántico característicos de la mentalidad de Sorkin –como se demostró en el capítulo octavo, cuando se hizo referencia a su biografía audiovisual– permitieron alumbrar una serie de contenido político en un momento que, como aseguraba Coyne, no se caracterizó precisamente por robustecer la relación entre los ciudadanos y su presidente. Las dos partes bien diferenciadas de la denominada *fase esquizofrénica* (1995-2000) –como se vio, la primera se alarga desde el atentado de Oklahoma hasta el caso Lewinsky, es decir, de 1995 a 1998, y la segunda desde el citado caso hasta la llegada de Bush a la Casa Blanca– permite asegurar, tras el análisis correspondiente realizado, que se convirtió en una época complicada para transmitir los valores inherentes a la Declaración de Independencia y a la Constitución.

En primer lugar, porque el mayor atentado sufrido por Estados Unidos en suelo propio, antes del 11 de septiembre de 2001, conmocionó a todos los norteamericanos, incrédulos por la situación vivida en su propio territorio. Una circunstancia que originó la aparición de películas de acción cuyo protagonismo recaía en el presidente, el cual ostentaba la misión de unir a los ciudadanos contra las amenazas que sufrían la libertad y la justicia. En la segunda parte de la fase, momento en que se estrenó la serie, el miedo se transformó en cinismo (así lo reconoció el propio Sorkin en la cita indicada en el capítulo octavo perteneciente a una entrevista de Ayuso), como consecuencia del escándalo Lewinsky y el *impeachment* a Clinton, y la población se alejó de las instituciones que los Padres Fundadores habían convertido en símbolos de la nación.

Tanto en el primer caso, por el parecido que tiene la situación con la Guerra de la Independencia, donde la población confió la unión de la nación a su comandante en jefe, como en el segundo, donde el mismo presidente perdió toda credibilidad, *El ala oeste de la Casa Blanca*, con el

presidente Bartlet a la cabeza, se convirtió en un elemento fundamental para recuperar la fe en las instituciones públicas, remitiendo a sus primeros héroes nacionales: los Padres Fundadores y los presidentes que se encargaron de renovar sus firmes propósitos con el paso del tiempo, como fue el caso de Lincoln. Todos ellos tuvieron que enfrentarse a las injusticias que sometieron a la nación y, al mismo tiempo, dejaron un legado capaz de guiarla a través de las sombras por la senda de los valores rectos y honrados, en los momentos de mayor dificultad.

Al mismo tiempo, la *fase apocalíptica* (2000-2008) profundiza en la crisis de los valores nacionales como consecuencia de la realidad por la que atravesaba la nación y deja a *El ala oeste de la Casa Blanca* como único reducto audiovisual para combatir la desesperanza reinante en la ciudadanía. De esta manera, la serie protagonizada por el presidente Bartlet se convierte en el único drama político de corte realista producido en ambos periodos que recupera el prestigio del presidente y los valores que encarna. Por lo tanto, se realiza a contracorriente de los géneros de acción cuya idiosincrasia se inclina por la ficción de evasión, y de los géneros de drama estrenados a lo largo de estos dos periodos. Los únicos parecidos se guardan con el guion de la película *Candidata al poder* y con el presidente Palmer de la serie de televisión *24* aunque, sin embargo, ninguno de los dos casos inciden en el tono idealista que tiene como objetivo recuperar los valores fundacionales a través de sus tramas con la intención de resucitar el prestigio del país.

Como se pudo observar en el capítulo tercero, las crisis de valores que han golpeado duramente a Estados Unidos a lo largo de su historia y que han puesto en entredicho las virtudes del primer experimento democrático, fueron resueltas posteriormente por presidentes que devolvieron al país a la senda de los ideales perdidos (Lincoln, Franklin D. Roosevelt, Carter y Obama) se convirtieron en el antídoto contra la pérdida de la identidad nacional. De este modo, la única forma de gobierno que ha conocido Estados Unidos se ha mantenido a flote a pesar de las acometidas que ha sufrido su sistema político. En este contexto, *El ala oeste de la Casa Blanca*, se erigió en una oportuna y casual trincheras (porque se había estrenado dos años antes) desde la que se defendió la recuperación de los ideales nacionales cuando estalló la cuarta gran crisis que ha padecido Estados Unidos, los ataques terroristas del 11 de septiembre y sus consecuencias políticas posteriores.

3) Para hacer atractiva e interesante la serie, ¿Sorkin ha sido capaz de dramatizar el idealismo?

Se hizo mención en el capítulo noveno a una afirmación de Sorkin en la que definía *El ala oeste de la Casa Blanca* como una serie deudora de los relatos de reyes y castillos, para justificar su idea de escribir una serie de televisión sobre el presidente de Estados Unidos. Por un lado, la afirmación se refiere a que el propio Sorkin se convierte en continuador de esa tradición, sustituyendo el personaje real por el personaje presidencial, e intercambiando el contexto palaciego por el de la Casa Blanca. Por otro lado, la mención a los cuentos de hadas ancestrales enlaza con la idea de una sociedad idealizada.

Sin embargo, existe una diferencia clave en la afirmación de Sorkin que permite establecer una distinción en el enfoque de ambas narrativas. La placentera armonía de las sociedades que se describen en los cuentos se quiebra cuando sufren amenazas externas que, una vez solventadas, devuelven la tranquilidad y la calma a la región. Como se ha podido comprobar, la serie creada por Sorkin no parte de una sociedad idealizada sino que se dirige al ideal a partir de una serie de personajes que intentan mejorar una convivencia ciudadana que no es perfecta, como sí lo es en los cuentos. Como drama audiovisual, *El ala oeste de la Casa Blanca*, debe poseer, por lo tanto, ciertas herramientas dramáticas que hagan posible el interés del espectador por las acciones de esos personajes.

De esta forma, el reto de Sorkin consiste en hacer interesantes sus propósitos idealistas sin que, por un lado, resulten maniqueos los conflictos dramáticos ni, por otro, sean tan excesivamente fantasiosos que eliminen cualquier posibilidad de identificación intelectual y emocional con el público por la falta de verosimilitud que tendrían las tramas. Una circunstancia que, lógicamente, habría ido en detrimento del interés de la serie. Así, la dramatización del idealismo y, por lo tanto, la consecución de la hipótesis, se logra tomando las siguientes sub-conclusiones expuestas en los capítulos correspondientes del presente estudio:

- a) El conocimiento que tiene Sorkin de la Constitución estadounidense y de la aplicación práctica que se hace de ella en la realidad –tal y como se expuso en los capítulos primero y segundo– le permite usar los mecanismos vigentes a modo de herramienta dramática. Así, establece un método para vertebrar orgánicamente el idealismo que emana de cada uno de los episodios. Es decir, el uso de la Constitución resulta

fundamental para otorgar a la serie el mayor realismo posible y, por lo tanto, reafirmar al máximo su verosimilitud. Los artículos y las secciones que componen el documento creado por los Padres Fundadores en 1787 se utilizan con asiduidad en las tramas de los capítulos.

- b) Sorkin diseña un presidente con unas ideas muy firmes desde el punto de vista moral, pero al que angustia la aplicación de sus principios a la realidad de la serie. La dicotomía entre idealismo y realismo atraviesa las cuatro primeras temporadas por la dificultad que experimenta Bartlet para aplicar sus ideales al entorno. Unas veces esto es debido al conflicto interior del propio Bartlet y otras por conflictos externos, como sucede ante las ratificaciones que debe hacer el Congreso a las propuestas de ley llegadas de la Casa Blanca. Es decir, la creación de una realidad compleja con muchos intereses en juego facilita la dramatización del idealismo, que también incluye la propia conformación del personaje dramático de Bartlet. De este modo, los espectadores en la serie pueden sentirse interesados ante las tramas de la serie.

- c) Las verdades contradictorias, que se erigen en sucesivas claves de los conflictos dramáticos creados. Para huir del maniqueísmo, Sorkin no aborda en la serie la creación de arquetipos malvados con el objetivo de manipular emocionalmente al espectador. Al contrario, dramatiza las situaciones a partir de la oposición de dos o más opciones contrapuestas pero igualmente defendibles desde la legalidad y la ética. Es decir, Sorkin trabaja un tipo de conflicto no como una oposición protagonista-antagonista clásica, sino como la superación del obstáculo establecido a partir de verdades contradictorias, es decir, de opiniones enfrentadas. Sólo el vínculo emocional que ha creado entre el espectador y el presidente Bartlet y su equipo predispone al público a posicionarse a favor de sus propuestas. En el caso de que Sorkin dramatizara desde el maniqueísmo la idea de fondo de la serie, esto es, la recuperación de los valores nacionales, la historia perdería interés y el idealismo que proclama podría ser visto como ingenuo y poco interesante. Sin embargo, la forma por la que opta, es coherente con su estilo de escritura basada en conflictos creados a partir de dos intenciones contrapuestas y de personajes que siendo buenos aspiran a ser mejores.

- d) En el capítulo décimo se observó que la creación del personaje de Toby Ziegler, el verdadero idealista de la serie, origina constantes conflictos dramáticos con Bartlet cuando observa que el presidente se ha desviado de la senda prometida y ha invadido la del pragmatismo. Ziegler, que confía en la pureza de las instituciones y a las que cede plenamente la custodia de los valores nacionales, se enfrenta reiteradamente al miedo que atenaza a Bartlet y que le impide mostrar su verdadera cara. Así, a través de la relación profesional entre ambos personajes, se consigue alcanzar el conflicto interior del presidente. Por lo tanto, la utilización del personaje e Ziegler se convierte en otra herramienta para dramatizar el idealismo.
- e) De esta manera, el conflicto interior del presidente se convierte, en la tercera temporada, en el terreno de juego donde tiene lugar la dramatización del idealismo, al poner al presidente enfrentado contra sus propias contradicciones. Es decir, el conflicto idealismo-pragmatismo. De hecho, en el capítulo “A falta de cinco votos” (1.5), una pancarta cuelga detrás del atril desde el que Bartlet pronuncia un discurso. En ella puede leerse “idealismo pragmático”. De alguna forma, este dato confirma las intenciones de Sorkin de ofrecer un idealismo partiendo de la realidad, no asentado en una nube que se eleva por encima de lo real (como el que narran la historias de reyes y castillos de los cuentos). Los conflictos morales que plantea la serie, muchas veces por medio de dilemas, es decir, conflictos interiores, del presidente, como el indulto al condenado a muerte, la acogida a los ciudadanos chinos, el asesinato de Shareef, etc... permiten dramatizar el idealismo presidencial y humanizar sus opiniones. De este modo, se acercan sus vicisitudes al público para permitir la identificación emocional. Por la tanto, el conflicto entre un idealismo posible y tangible y un pragmatismo que se opone a él, se encuentra en la base de la dramatización que ofrece Sorkin para hacer más interesante el argumento y acercar su ideal de gobierno a los espectadores.

4) ¿Se puede asociar el temperamento presidencial de Bartlet al de los Padres Fundadores?

Otro modo de establecer una relación entre la serie y el intento de rememorar los valores fundacionales de 1776 discurre a través de la

asociación de los temperamentos presidenciales propuesta por Choiniere y Keirse. Siguiendo esta metodología puede confirmarse si Bartlet presenta un temperamento presidencial afín o semejante al de la mayoría de los Padres Fundadores que alcanzaron la presidencia: en este caso, podría confirmarse otro vínculo más entre *El ala oeste de la Casa Blanca* y el idealismo que procede de la época de la independencia de Estados Unidos. Según estos autores, el temperamento presidencial de Washington fue el de guardián vigilante; el de Adams, racionalista organizador; y el de Jefferson y Madison, racionalista director. Otros presidentes apreciados en el imaginario estadounidense como Lincoln y Kennedy fueron, respectivamente, racionalista director y artesano director.

A la luz de esta circunstancia, el temperamento presidencial de Bartlet le emparenta, primordialmente, con Washington debido al temperamento guardián vigilante, y con Jefferson y Madison como consecuencia de la tipología racionalista director que complementa la personalidad del protagonista presidencial. De esta forma, el personaje dramático creado por Sorkin comparte temperamento con tres Padres Fundadores, de los cuatro que llegaron a ser presidentes, y con Lincoln, cuya figura es enormemente respetada por la tradición estadounidense. Sin embargo, la representación del temperamento guardián vigilante de Bartlet resulta el más idóneo para permitir un vínculo emocional con el espectador, es evidente.

Tal y como se demostró en el capítulo sexto, la mayoría de los presidentes cinematográficos mejor parados desde el punto de vista dramático, ya sean de ficción o históricos, se pueden definir a partir de un temperamento guardián vigilante. Incluso, la representación cinematográfica de Lincoln y Kennedy, como se pudo comprobar en dicho capítulo, ha optado a veces por otorgar al personaje un temperamento guardián vigilante. Sin duda alguna, dicho temperamento, que concede al presidente que lo presenta una categoría moral indudable, es la más demandada en las producciones audiovisuales. El mérito de Sorkin reside en conceder dicho temperamento a Bartlet y eliminar la idealización que el personaje guardián vigilante suele ostentar en otras películas y series de televisión –en las que, simplemente, se admira las decisiones que toma el presidente– para convertirlo en conflicto dramático que ayude a captar la atención del espectador y hacer interesante al personaje. Así, lo logra a través de la tensión interior en la que vive inmerso el personaje hasta la cuarta temporada: la lucha entre la moralidad que desea imprimir a sus decisiones y la imposibilidad de llevar sus propósitos a cabo, en muchas ocasiones. No cabe ninguna duda, según el análisis realizado en el capítulo

undécimo, que Sorkin explota las tramas que manifiestan el temperamento guardián vigilante de Bartlet por encima de cualquier otro temperamento.

Por otro lado, el temperamento racionalista director es empleado por Sorkin para crear sobre todo situaciones cómicas que, aparte de las emociones que originan el temperamento guardián vigilante, también transmite la serie y sirven de contrapeso dramático a estas: “no es sólo Bartlet intelectualmente superior a la media, sino que también está rodeado por personas igualmente inteligentes, muchos de ellos con grados avanzados y un extraordinario dominio de temas y política” (Parry-Giles 2006: 28). Sin embargo, la capacidad intelectual de Bartlet y sus asesores principales Ziegler, Lyman, Seaborn, Cregg y McGarry, es ridiculizada muchas veces y puesta en evidencia por el personal menos dotado intelectualmente pero más lleno de sentido común: sobre todo la secretaria de Lyman, Donna Moss, el ayudante de Bartlet, Charie Young, y la secretaria del presidente, la señora Landingham. Sorkin busca el contraste entre quienes han dedicado su vida al estudio y presentan más problemas para desarrollarse socialmente y aquellos que no tienen ningún problema para desenvolverse por la vida. Así, McGarry, Ziegler, Lyman, Seaborn y Cregg reciben, en muchas ocasiones, lecciones de sentido común por parte del personal de menor rango que trabaja en el ala oeste. La capacidad intelectual de Bartlet es tratada bajo un prisma de comedia diferente. La mirada de Sorkin hacia el presidente es de profundo respeto y más que recibir lecciones de sentido común, una característica de la que Bartlet también goza, la comedia es provocada por las intervenciones eruditas del presidente que despliega su amplio conocimiento en muchas materias ante un interlocutor o varios que suelen terminar exhaustos de escucharle.

De esta forma, la combinación de emoción y comedia que transmite la serie se logra a partir de la mezcla temperamental en Bartlet de las características del guardián vigilante y el racionalista director. Como se ha visto, dos temperamentos presidenciales que lo emparentan con tres de los cuatro presidentes que también son reconocidos como parte de los Padres Fundadores de Estados Unidos.

5) ¿Se puede considerar a Bartlet un presidente ideal en cuestiones de liderazgo?

Según los rasgos temperamentales definidos por Greenstein, para ostentar un correcto liderazgo presidencial son necesarias seis categorías: eficacia como comunicador, capacidad organizativa, habilidad política,

visión de futuro, estilo cognitivo e inteligencia emocional. Se pudo comprobar en el capítulo sexto y decimotercero que la mitificación de muchos presidentes con temperamento de guardián vigilante incluye el cumplimiento de todas las categorías del liderazgo. Así, si no se cumplía con alguna de las características de Greenstein, esto se debía a que en la película o en la serie no se mostraban situaciones que permitieran visibilizar dicho comportamiento. No obstante, el personaje creado por Sorkin solo cumple con todas las categorías al final de cada temporada, salvo en la cuarta.

La debilidad más señalada en el presidente consiste en su escasa inteligencia emocional. Como es obvio, Sorkin utiliza esta deficiencia de su protagonista para crear conflictos externos e internos y hacer la serie interesante. Además, una vez solventados los problemas procedentes de esta categoría (que se suceden a lo largo de las tres primeras temporadas) y, por lo tanto, resuelto el conflicto interior de Bartlet, Sorkin plantea una nueva carencia entre las cualidades del buen liderazgo que resulta de la ausencia de habilidad política. Es decir, convierte el conflicto interno en conflicto externo porque los problemas principales, a partir de ahora, procederán del entorno de Bartlet. En este sentido, una vez que asume el idealismo y decide implantarlo, los problemas proceden, principalmente, de la sociedad a la que gobierna: Congreso, militares y ciudadanos que se oponen a las labores humanitarias que propone llevar a cabo en Kundú.

De alguna manera, así como se ha llevado a cabo con el temperamento presidencial, a través de la dramatización de las categorías que conforman el liderazgo también puede dramatizarse el idealismo. La creación de un presidente imperfecto, a diferencia de muchos de los que se estudiaron en el capítulo sexto y que representan la figura idealizada de la presidencia, Sorkin imprime verosimilitud a la trama y permite la identificación del espectador con su personaje. Así, lejos de convertirlo en una figura inalcanzable e idealizada genera un idealismo con el que resulta más fácil identificarse, construido paulatinamente a partir de las posibilidades que permite la sociedad en la que vivimos. De esta forma, al mismo tiempo, que elimina el cinismo y la ingenuidad de la base argumental de la serie imagina cómo deberían ser realmente las Administraciones presidenciales.

6) ¿Existe coherencia por parte de Sorkin en la creación de sus personajes dramáticos?

Como se pudo apreciar en los capítulos séptimo y octavo, existe un desarrollo coherente en la creación de la mayoría de los personajes de Sorkin y es la procedencia universitaria de cada uno de ellos. Los personajes de *El ala oeste de Casa Blanca*, no permanecen ajenos a dicha realidad dramática del mundo sorkiniano y todos presentan unos conocimientos adquiridos en las mejores universidades estadounidenses. Además, esta faceta, como se ha visto en el punto cuarto de las conclusiones, no es potenciada por el creador de la serie como un elemento elitista, clasista y distinguido, sino que rebaja dichas apreciaciones sometiéndolas a los parámetros de la comedia. El objetivo de Sorkin es la creación de una atmósfera que genere cercanía con el público y favorezca la recepción de la serie por parte del espectador a través del buen humor y un estado de ánimo optimista.

Sin embargo, más importantes que este detalle formal resultan la coherencia y voluntad de estilo presentes en el fondo de los mismos. De esta forma, a través del idealismo que imprime a los personajes, salvo en los casos de Andy en *Malicia*, los individuos que forman el equipo de la serie *Studio 60*, Mark Zuckerberg en *La red social* y de Steve Jobs en la película homónima, Sorkin logra trasladar a la audiencia unas historias habitadas por personajes que gozan de una mentalidad idealista para conseguir sus propósitos. Además, todos participan de un estatus de buenas personas que aspiran a ser mejores. En este sentido, la cohesión de su obra se inclina hacia la creación de personajes que hacen del idealismo una forma de vida. Por lo tanto, en el caso concreto de *El ala oeste de la Casa Blanca*, el grupo humano que conforma la Administración Bartlet se alinea en esta dirección y consolida, de este modo, la propuesta de Sorkin de establecer un enlace entre el idealismo que impregna la política norteamericana desde los tiempos de la fundación y la reivindicación del mismo que pretende actualizar a través de la serie y que da forma a su estilo creativo particular. La creación del arquetipo de personajes sorkinianos en un entorno político hace posible este vínculo, más en una época donde se han perdido los ideales que permitieron la fundación de Estados Unidos, como se ha podido comprobar en el segundo punto de las conclusiones.

7) ¿Ayuda el estilo audiovisual de Sorkin a transmitir su mensaje idealista?

Como se ha podido comprobar en el capítulo séptimo, el estilo de Sorkin está basado en la preeminencia del diálogo sobre la imagen. De esta forma, el creador de *El ala oeste de la Casa Blanca* genera la acción y la mayor parte de los conflictos dramáticos que tienen lugar en los episodios mediante las conversaciones y las opiniones de los personajes. En *El ala oeste de la Casa Blanca* se hallan presentes las mismas cualidades que caracterizan su estilo habitual: un diálogo inteligente emitido por personajes inteligentes, como demuestra la educación universitaria que han recibido todos.

La velocidad de los diálogos y la elegancia de sus las frases, la capacidad de los personajes para manejar varios asuntos al mismo tiempo, la rapidez con que se producen las respuestas... Todo ello conforma un dinamismo que recuerda el estilo de escritura con el que están elaboradas muchas películas realizadas en Hollywood en los a los años 30. Principalmente, las denominadas *screwball comedies* o comedias sofisticadas protagonizadas por personajes, generalmente de clase alta que han recibido una buena educación, como se expuso en el capítulo séptimo. La conexión formal que existe entre la escritura de Sorkin y, concretamente *El ala oeste de la Casa Blanca*, con la mencionada época justifica el vínculo entre los personajes de la serie, con el presidente Bartlet a la cabeza, y los protagonistas de las comedias mencionadas cuya personalidad se inclina al tono idealista, propios del momento⁵⁸. En esas películas el carácter de los personajes es fundamentalmente optimista y romántico y, además, muchas veces ingenuo y torpe para involucrarse en las relaciones sociales.

⁵⁸ Como se pudo comprobar en el capítulo sexto, la fase idealista creada por Coyne se extiende entre 1930-1961 en relación a los argumentos políticos, algunos de los cuales fueron protagonizados por presidentes norteamericanos. Sin embargo, como se demostró en el capítulo séptimo, existen muchas otras películas que sin pertenecer al género de la política, guardan relación de estilo en cuanto a la creación de personajes masculinos idealistas y románticos, sobre todo los de las películas de Capra, y de clase alta pero torpes socialmente hablando, como los personajes masculinos de las *screwball comedies* de Hawks, Lubitsch, La Cava... En ambos ejemplos, es bastante común el patrón de protagonista masculino imbuido en su carrera profesional que permanece ajeno a desenvolverse en el plano social y, por lo tanto, rudo en las relaciones amorosas, tal y como le sucede a los protagonistas de *El ala oeste de la Casa Blanca*. Garci en relación a la velocidad que se imprime a los diálogos en esta década opina lo siguiente: “Hawks, al inicio de los treinta, hizo que el cine fuera más rápido, le metió una velocidad nueva al invento. Los intérpretes se pisan los diálogos en sus comedias, no esperan a que el otro termine la frase. Las películas de Hawks son las más vertiginosas, que no precipitadas, del cine” (Garci 2013: 238). También se vio, en el capítulo tercero, como el cine se convierte en los años de la Gran Depresión, en una baza fundamental para elevar la moral de los ciudadanos.

Como se ha comentado, aunque el estilo formal de Sorkin se inspire claramente en el de los años 30, los conflictos que trabaja en los episodios trata de acercarlos a los de un espectador del siglo XXI y dota a los mismos de mayor sentido de realismo y verosimilitud. Es la forma con la que Sorkin acerca el idealismo al periodo actual, un momento en el que el espectador medio es menos inocente e ingenuo y más cínico sobre aquello que observa. En ese sentido, se apoya para lograrlo, sobre todo, en lo que se refiere al planteamiento del conflicto interior del protagonista, una circunstancia inexistente en las películas clásicas de la década mencionada, más volcadas a explotar el conflicto personal. Así, la diferencia entre los personajes que habitan el universo capriano, sobre todo el Jefferson Smith de *Caballero sin espada*, con los que se mueven a través del mundo sorkiniano reside en que los personajes de Capra creen que viven en una sociedad ideal hasta que detectan el problema y se dan cuenta que no es así. Los de Sorkin conocen las carencias de la sociedad desde el principio, y luchan por mejorar sus entresijos para acercarla a lo que puede considerarse una sociedad ideal (cuyo estatus nunca se alcanzará pero que obliga a estar en constante construcción).

Sin embargo, tanto en la época de los filmes clásicos como en el inicio del siglo XXI, marco temporal de *El ala oeste de la Casa Blanca*, la elegancia y la inteligencia con la que hablan los personajes se justifican de manera orgánica en los argumentos respectivos —el de las películas clásicas de los años 30 y los de la serie de Sorkin—, a partir de la educación que han recibido los personajes. Una circunstancia que les permite pronunciar sus parlamentos de manera tan elocuente.

En definitiva, la serie parte de la creación de un personaje ideal que intenta cumplir con las tareas encomendadas para convertirse en el fiel reflejo de lo que los estadounidenses aspiran a exigir a sus presidentes. De este modo, a partir de esta premisa dramática, Sorkin humaniza a su protagonista mediante la emoción y la comedia, hasta vertebrar una serie ligada al *sueño americano*, que es el concepto que se construye sobre la base del idealismo, como se demostró en el capítulo tercero. Todo está conectado entre la realidad y el drama: idealismo, temperamento, liderazgo, educación... Incluso, el clasicismo de la escritura de Sorkin que remite a los guiones elaborados en los años 30, como se ha comprobado, resulta que conecta en el tiempo con la fase idealista ligada a la figura presidencial. Un dato más que aporta coherencia a la propuesta idealista de Sorkin que se propone recuperar la estima del presidente norteamericano en un momento histórico desfavorable para su figura, recurriendo para ello a la actualización del idealismo fundacional. De este modo, el creador de *El ala*

oeste de la Casa Blanca pretende volver a elevar a la categoría de héroe nacional a la figura bajo la cual se forjó el nuevo país a finales del siglo XVIII: el presidente de la Unión, el arquetipo heroico por excelencia de la sociedad noreamericana. Sin duda alguna, Bartlet responde al ideal de presidente que a los norteamericanos gustaría contemplar en el ejercicio de sus deberes. Además, al ser Josiah Bartlet un personaje diseñado para la televisión, el medio le ha permitido mucho mayor desarrollo y capacidad para explorar sus conflictos que el que presentan sus homólogos cinematográficos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Libros y capítulos de libro

ADAMS, John Truslow (2012): *The Epic of America*, Transaction Publishers, Nueva Brunswick (Estados Unidos) y Londres.

ARISTÓTELES (2011a): *Política*, Espasa Libros, Madrid.

- (2011b): *Poética*, Alianza Editorial (11ª ed.), Madrid.

ARNOLD, Paul A., *Sobre Estados Unidos: cómo se gobierna Estados Unidos*, Braddock Communications, Inc., Herndon, Virginia, 2004.

ASIMOV, Isaac (2012): *El nacimiento de Estados Unidos (1763-1816)*, Alianza Editorial, Madrid.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

BARBER, James David (1977): *The Presidential Character* (2ª edición), Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.

BEAVERS, Staci (2003): *The West Wing as a Pedagogical Tool en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.

BERLIN, Isaiah (2013): *John Stuart Mill y los fines de la vida en Sobre la libertad* (Stuart Mill, John, 3ª edición), Alianza Editorial, Madrid.

BLONDEL, Jean (1987): *Political Leadership. Towards a General Analysis*, Sage, Londres.

BOLAM, Sarah Miles y BOLAM, Thomas J. (2006): *The Presidents on Film: a Comprehensive Filmography of Portrayals from George Washington to George W. Bush*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

BOLLER, Paul F. (Jr.) (1984): *Presidential Campaigns*, Oxford University Press, New York.

BONETE PERALES, Enrique (1998): *La política desde la ética. Historia de un dilema*, Proyecto A Ediciones, Barcelona.

BOSCH, Aurora (2005): *Historia de Estados Unidos (1776-1945)*, Crítica, Barcelona.

BROWN, Donald E. (1988): *Hierarchy, History, and Human Nature: The Social Origins of Historical Consciousness*, The University of Arizona Press, Arizona.

BROWNE, C. y COHN, Thomas (1969): *El estudio del liderazgo*, Paidós, Buenos Aires.

BRUNO, Frank J. (2002): *Psychology: a Self-Teaching Guide*, John Wiley & sons, Hoboken, New Jersey.

BUCHANAN, Bruce (1991): *Electing a President: The Markle Commission Research on Campaign '88*, University of Texas Press, Austin, Texas.

CALLAGHAN, Dylan (2012): *Script Tease*, Adams Media, Avon, Massachusetts.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005): *Prime Time. Las mejores series de TV americanas. De C.S.I. a Los Soprano*, Calamar Ediciones, Madrid.

CHALLEN, Paul (2001): *Inside the West Wing. An Unauthorized Look at Television's Smartest Show*, ECW Press, Toronto.

CHAMBERS, Samuel A. (2003): *Dialogue, Deliberation and Discourse: The Far-Reaching Politics of The West Wing en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

CHOINIERE, Ray y KEIRSEY, David (1992): *Presidential Temperament*, Prometheus Nemesis Book Company, Del Mar, California.

COUSINS, Mark (2005): *Historia del Cine*, Blume, Barcelona.

COYNE, Michael (2008): *Hollywood goes to Washington. American Politics on Screen*, Reaktion Books, Londres.

CRAWLEY, Melissa (2006): *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television's "The West Wing"*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

DAWSON, R. y PREWITT, K. (1969): *Political Socialization*, Little Brown, Boston.

DONOVAN, Hedley (1987): *Roosevelt to Reagan: a Reporter's Encounters with Nine Presidents*, Harper and Row, New York.

DOWNING, Spencer (2005): *Handling the Truth: Sorkin's Liberal Vision en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.), McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

ELLIS, Joseph J. (2007): *Introduction en The Founding Fathers. The Essential Guide to the Men Who Made America* (Enciclopedia Británica), John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey.

ELORRIAGA, Gabriel (1976): *Liderazgo político*, Editorial Sala, Madrid.

EZELL, Pamela (2003): *The Sincere Sorkin White House or the Importance of Seeming Earnest en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

FAHY, Thomas (2005a): *Entrevista a Aaron Sorkin en Considering Aaron Sorkin. Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

- (2005b): *Athletes, Grammar Geeks and Porn Stars: The Liberal Education of Sports Night en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.), McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

FINN, Patrick (2003): *The West Wing's Textual President: American Constitutional Stability and the New Public Intellectual in the Age of Information en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

FREUD, Sigmund (2011): *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid.

FROMM, Erich (1999): *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*, Routledge, Abingdon, Oxon.

GALBRAITH, John Kenneth (2000): *El crac del 29*, Editorial Ariel, Barcelona.

GARCI, José Luis (2013): *Noir*, Notirius Ediciones, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, Francisco y GÓMEZ MARTÍNEZ, Pedro (2010): *El guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Universidad Francisco de Vitoria, Pozuelo de Alarcón, Madrid.

GOLDSTEIN, Kurt (1995): *The Organism*, Zone Books, New York.

GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, Francisco Javier; MENA, José Luis y GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, José Manuel (2008): *La Casa Blanca en cine y televisión. Presidentes, procesos electorales, congresistas...*, Arkadin Ediciones y Cacitel, Madrid.

GREENSTEIN, Fred I. (2000): *The Presidential Difference. Leadership Style from FDR to Clinton*, Martin Kessler books/Free Press, New York.

GROSS, Robert F. (2005): *Mannerist Noir: Malice en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.). McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

GUARDIA, Carmen de la (2009): *Historia de Estados Unidos*, Sílex Ediciones, Madrid.

GUBERN, Román (2006): *Historia del Cine*, Editorial Lumen, Barcelona.

HALL, Ann C. (2005): *Giving Propaganda a Good Name: The West Wing en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.). McFarland & Company, Jefferson, Carolina del Norte y London.

HAYTON, Heather R. (2003): *The King's Two Bodies: Identity and Office in Sorkin's West Wing en The West Wing. The American Presidency as*

Television Drama (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.

HINCKLEY, Barbara (1990): *The Symbolic Presidency: How Presidents Portray Themselves*, Routledge, New York.

HOLMES, David L. (2007): *The Founding Fathers, Deism and Christianity en The Founding Fathers. The Essential Guide to the Men Who Made America*, John Wiley & Sons (Enciclopedia Británica), Nueva Jersey.

HUTCHESON, Jr., Richard G. (1988): *God in the White House: How Religion Has Changed the Modern Presidency*, Mcmillan, New York.

JENKINS, Philip (2009): *Breve historia de Estados Unidos*, Alianza Editorial, Madrid.

JOHNSON, Paul (2001): *Estados Unidos, la historia*, Ediciones B Argentina, Buenos Aires.

JONES, Maldwyn A. (1996): *Historia de Estados Unidos 1607-1992*, Ediciones Cátedra, Madrid.

JUNG, Carl Gustav (2013): *Tipos psicológicos*, Trotta, Madrid.

KEIRSEY, David y BATES, Marylin (1984): *Please Understand Me*, Prometheus Nemesis Book Company, Del Mar, California.

LANE, Christina (2003): *The White House Culture of Gender and Race in The West Wing: Insights from the Margins en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.

LEHMANN, Chris (2003): *The Feel-Good Presidency en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.

LEVINE, Myron A. (2003): *The West Wing (NBC) and The West Wing (D.C.): Myth and Reality in Television's Portrayal of the White House en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.

LIPPMANN, Walter (1961): *Drift and mastery: An Attempt to Diagnose the Current Unrest*, Prentice-Hall.

MARTIN, Brett (2014): *Hombres fuera de serie*, Editorial Planeta (Ariel), Barcelona.

MAGNET, Myron (2014): *The Founders at Home: The Building of America 1735-1817*, W.W. Norton & Company, Nueva York.

MAGSTADT, Thomas M. (2009): *Understanding Politics. Ideas, Institutions and Issues*, Cengage Learning, Belmont, California.

MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, Espasa Libros, Madrid, 2013.

MARX, Anthony W. (1998): *Making Race and Nation: A Comparison of the United States, South Africa and Brazil*, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom.

McCABE, Janet (2013): *The West Wing* (TV Milestones Series), Wayne State University Press, Detroit, Michigan.

MILLER, Donald, L. y SARGENT, John (eds.) (1989): *From George... to George: 200 Years of Presidential Quotations*, Braddock Communications, Washington DC.

MILLS, Fiona. (2005): *Depictions of the U.S. Military en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.). Jefferson, North Caroline: McFarland & Company, Inc.

MIROFF, Bruce (1999): *The Contemporary Presidency: Moral Character in the White House. From Republican to Democrat*, Presidential Studies Quarterly n° 29, Septiembre, pp. 708-712.

MOLINA, Ignacio y DELGADO, Santiago (2001): *Conceptos fundamentales de Ciencia Política*, Alianza, Madrid.

NATERA PERAL, Antonio (2001): *El liderazgo político en la sociedad democrática*, Centro de Estudios Políticos, Madrid.

NEIN, John (2005): *The Republic of Sorkin: A View from the Cheap Seats en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight*

of Hand in the Films and Television Series (Thomas Fahy, ed.), McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

NEUSTADT, Richard E. (1960): *Presidential Power and the Modern Presidents. The Politics of Leadership from Roosevelt to Reagan*, Free Press, New York.

NEVE, Brian (1992): *Film and politics in America: a social tradition*, Routledge, London.

NEVINS, Allan (1968): *John Truslow Adams: Historian of the American Dream*, Universidad de Illinois, Chicago.

PARRY-GILES, Trevor y PARRY-GILES, Shawn (2006): *The Prime-Time Presidency. The West Wing and U.S. Nationalism*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

PAXTON, Nathan A. (2005): *Virtue from Vice: Duty, Power and The West Wing en Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.), McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

PELTASON, J.W. (2004) *Sobre Estados Unidos: La Constitución de los Estados Unidos de América con notas explicativas*, The World Book Encyclopedia.

PERLOFF, Richard M. (1998): *Political Communication: Politics, Press and Public in America*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey.

PIERARD, Richard V. y LINDER, Robert, D. (1988): *Civil Religion and the Presidency*, Academic Books, Gran Rapids, Michigan.

PODHORETZ, John (2003): *The Liberal Imagination en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

POMPPER, Donnalyn (2003): *"The West Wing": White House Narratives That Journalism Cannot Tell en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O'Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

PRIGGE, Steven (2004): *Movie Moguls Speak: Interview with Top Film Producers*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

REALE, Giovanni y ANTISTERI, Dario (1988): *Historia del pensamiento filosófico y científico II (Del Humanismo a Kant)*, Herder Editorial, Barcelona.

RINGELBERG, Kirstin (2005): *His Girl Friday (and Every Day)* en *Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (Thomas Fahy, ed.), McFarland & Company, Jefferson, North Carolina y London.

RODRÍGUEZ-ARAMAYO, Roberto, *Maquiavelo: el político en estado puro. (La política desde la ética. Historia de un dilema)*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1998.

ROPER, Jon (2000): *The American Presidents: Heroic Leadership from Kennedy to Clinton*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

SANMARTÍN PARDO, José J. (2007): *El idealismo democrático en “El ala oeste de la Casa Blanca”* en *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (Concepción Cascajosa Virino ed.), Laertes Ediciones, Barcelona.

SCOTT, Ian (2011a): *American Politics in Hollywood Film*, Ediburgh University Press, Edinburgh.

- SCOTT, Ian. (2011b): *Transition: the Making of Screen Presidents* en *Presidents in the Movies. American History and Politics on the Screen* (Iwan W. Morgan ed.), Palgrave Macmillan, New York.

SNIDERMAN, Paul M. (1975): *Personality and Democratic Politics*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, California.

SORKIN, Aaron (2003), *The West Wing. Seasons 3 & 4. The Shooting Scripts*, Newmarket Press, New York.

STOCK, Brian (1983): *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton.

STUART MILL, John (2013): *Sobre la libertad*, Alianza Editorial, Madrid.

TOCQUEVILLE, Alexis de (1980): *La democracia en América* (2 volúmenes), Alianza Editorial, Madrid.

- (1989): *Democracy in America*, vol. II, Alfred A. Knopf, New York.

TROLLOPE, Francis (1997): *Domestic Manners of the Americans*, Penguin Classics, Londres.

VV.AA. (2002): *The West Wing. The Official Companion*, Pocket Books, New York.

- (2007): *The Founding Fathers. The Essential Guide to the Men Who Made America*, John Wiley & Sons (Enciclopedia Británica), Nueva Jersey.

VALENTY, Linda O. y FELDMAN, Ofer (eds.) (2002): *Political leadership for the new century. Personality and behavior among American leaders*, Praeger publishers, Westport, Connecticut.

VEST, Jason P. (2003): *From “The American President” to “The West Wing”: A Scripwriter’s Perspective en The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (Peter C. Rollins y John E. O’Connor, eds.), Syracuse University Press, Syracuse, New York.

VOLTAIRE (1966): *Diccionario filosófico*, Ibéricas, Madrid.

WINKLER, Ingo (2010): *Contemporary Leadership Theories*, Springer-Verlag, Berlin.

2. Artículos

AMORÓS GONZÁLEZ, Pablo y PUY SEGURA, M. Socorro (2013): *Descripción de los procesos de elecciones primarias en Estados Unidos*, Cuadernos económicos de ICE nº 85, Ministerio de Economía y Competitividad, Madrid.

DELGADO FERNÁNDEZ, Salvador (2004): *Sobre el concepto y el estudio del liderazgo político* en *Psicología política* nº 29, noviembre, p: 7-29, Universidad de Valencia, Valencia.

FISHER, Walter R. (1982): *Romantic Democracy, Ronald Reagan and Presidential Heroes*, Western Journal of Speech Communication vol. 46, pp. 299-310, Taylor & Francis Group, London.

FLORES CABALLERO, Romeo (1996): *El sistema federal en Estados Unidos: niveles de gobierno. (Temas actuales sobre organización y funcionamiento de regímenes federales)*, Gaceta mexicana de administración pública estatal y municipal (Instituto Nacional de educación pública, A.C.) números 54-55, Cuajimalpa, México D.F.

GRAHAM, Jefferson (1999): *Good Shows: Writer Sorkin Adds Wing to His Night* (10/08/99), USA Today.

KANN, Mark E. (1996): *Manhood, Immortality ando Politics During the American Founding*, The Journal of Men´s Studies nº 5 (noviembre), pp: 78-103, Harriman, Tennessee.

KOHUT, Andrew (2000): *Getting Voters to Engage*, Columbia Journalism Review vol. 39 (septiembre/octubre) p. 28, Columbia University, New York.

MILLER, Matthew (2000): *The Real White House*, Brill´s Content (marzo) pp. 88-95.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli y SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2012): *Evolución de la imagen del presidente de Estados Unidos en el cine de estereotipos apocalípticos. De Bill Clinton a Barack Obama*, nº 33, noviembre, Área Abierta, Madrid.

- (2013): *The Depiction of the U.S. President in the Apocalyptic Cinema. A Comparision between Clinton and Bush Terms in the Wake of 9/11*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

- (2016): *Recovery of the US President Character in the Hollywood Film During Barack Obama´s Terms*, Lincoln Geraghty, University of Portsmouth, UK.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2013): *El impacto emocional en la escritura de guión cinematográfico en Teorías de la Narrativa audiovisual* Francisco García y Mario Rajas (eds.), Icono 14 Editorial, Madrid.

- (2014): *Hollywood and the Rhetoric of Panic: the Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks*, Journal of Popular Film and Televisión (JPF&T).

SHAPIRO, Robert Y. y JACOBS, Lawrence R. (2000): *Polling and Pandering*, Society nº 37, Septiembre, pp. 11-13.

SOBRAL, Jorge (1988): *Conducta política individual en Psicología política*, pp 76-77, Pirámide, Madrid.

TARLOFF, Erik (1999): *West Wing: True or False?*, (23/10/99), TV Guide nº 47.

VALCÁRCEL, Isabel (1997): *Los años 30 en Estados Unidos en Nickel Odeon. Revista trimestral de cine* (núm. 6), Nickel Odeon Dos, Madrid.

VANACLOCHA, Francisco J. (1997): *Representación política y elecciones en Fundamentos de Ciencia Política* (Blas, A. y Pastor, J. (coord.), p: 149-215, UNED, Madrid.

3. Documentos audiovisuales

BROOKS, David (2015): *What's Character Got to Do with It?* (Entrevista con Aaron Sorkin). Aspen, Colorado. Aspen Institute. The Aspen Ideas Festival. (<https://www.youtube.com/watch?v=eucVNYQNGAs>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

Documental sobre Aaron Sorkin en *Creadores prodigiosos* (temporada 1, capítulo 3). Serie creada por Canal + para Canal + Series.

Entrevista con Aaron Sorkin en *Intimate interview with Aaron Sorkin* (2015). (<https://www.youtube.com/watch?v=n-1mToGezCA>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

Entrevista con Aaron Sorkin en *DP/30: The Social Network, screenwriter Aaron Sorkin*. (<https://www.youtube.com/watch?v=Ya3jOt9K1Qk>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

Discurso de graduación de Aaron Sorkin en la Universidad de Syracuse (2012). (<https://www.youtube.com/watch?v=hwvilfPWHYI>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

ROSE, Charlie (2001): *The West Wing: Aaron Sorkin and Cast interview on Charlie Rose*. (<https://www.youtube.com/watch?v=eBo9tYLjGR4>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

4. Sitios web consultados

AYUSO, Rocío (2012): *Aaron Sorkin: “Mi deseo es volver a hacer héroes a los periodistas”*, (09/09/12), Ediciones El País, Madrid. (http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/07/actualidad/1347028931_559947.html). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

- (2016): Aaron Sorkin: “Pienso más que escribo”, (29/01/16), Ediciones El País, Madrid. (http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/20/babelia/1453290811_239931.html). Recuperado por última vez el 14 de octubre de 2016.

BARNEY, C (2003): *West Wing Unlikely to Soar as Before*, (15/10/03), Contra Costa Times, Digital First Media, Walnut Creek, California. (<http://westwing.proboards.com/thread/425>). Recuperado por última vez el 7 de octubre de 2016.

BEGER, Rose Marie (2000): *Scripted Hope in The West Wing*, Sojourners (Mayo-Junio). (<https://sojo.net/magazine/may-june-2000/good-government>). Recuperado por última vez el 7 de octubre de 2016.

BERKE, Richard L. (2007): *Sex! Drugs! (And Maybe a Little War)*, (16/12/07), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2007/12/16/movies/16berk.html>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

CARTER, Bill (2001): *'West Wing' Rushes Script Keyed to Attack*, (22/09/01), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2001/09/22/arts/west-wing-rushes-script-keyed-to-attack.html>). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

- (2003): *Writer of 'The West Wing' Is Resigning From the Show*, (02/05/03), The New York Times Company, New York.

(<http://www.nytimes.com/2003/05/02/business/writer-of-the-west-wing-is-resigning-from-the-show.html>). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

CIEPLY, Michael (2009): *Sony Hires New Writer to Salvage "Moneyball"*, (09/07/09), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2009/07/10/business/media/10movie.html>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

- (2012): *Aaron Sorkin Sign On as Screenwriter for Steve Jobs Biography*, (15/05/12), The New York Times Company, New York. (http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2012/05/15/aaron-sorkin-signs-on-as-screenwriter-for-steve-jobs-biography/?_r=0). Recuperado por última vez el 15 de octubre de 2016.

CLECKLEY, Harvey M. (1988): *The Mask of Sanity. An Attempt to Clarify Some Issues About the So-Called Psychopathic Personality*, Emily S. Cleckley, Georgia, (5ª edición). (http://www.quantumfuture.net/store/sanity_1.PdF). Recuperado por última vez el 12 de julio de 2016.

DE JONGE, Peter (2001): *Aaron Sorkin Works his Way Through the Crisis*. (28/10/01). The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2001/10/28/magazine/aaron-sorkin-works-his-way-through-the-crisis.html?pagewanted=all>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

FEUERHERD, Peter (2000): *The Last Word: A Wing and a Prayer*, Commonweal, (10/03/00), pp:47-48. (<https://www.unz.org/Pub/Commonweal-2000mar10>). Recuperado por última vez el 2 de agosto de 2016.

FRANKLIN, Nancy (2000): *On Television: Corridors of Power*, (21/02/00) New Yorker. (<http://www.newyorker.com/magazine/2000/02/21/corridors-of-power>). Recuperado por última vez el 15 de septiembre de 2016.

FREEDLAND, Jonathan (2008): *From West Wing to the Real Thing* (21/02/08), The Guardian. (<http://www.theguardian.com/world/2008/feb/21/barrackobama.uselections2008>). Recuperado por última vez el 15 de julio de 2016.

HAMMOND, Pete (2011): *Exclusive: Aaron Sorkin's Full Screenplay For "The Social Network"*, (13/01/11) Penske Business Media, Plus Q&A, Hollywood. (<http://deadline.com/2011/01/exclusive-aaron-sorkins-full-screenplay-for-the-social-network-plus-qa-96451/>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

HARRINGTON, Hugh T. (2013): *The History of Parson Weems*, Journal of the American Revolution (25 de septiembre). (<http://allthingsliberty.com/2013/09/history-parson-weems/>). Recuperado por última vez el 19 de julio de 2016.

HARRIS, Mark (2012): *TV's Best Talker: Aaron Sorkin on The Newsroom, Sorkinism, and Sounding Smart*, (24/06/12), New York Media LLC, New York. (<http://www.vulture.com/2012/06/aaron-sorkin-newsroom-interview.html>). Recuperado por última vez el 15 de septiembre de 2015.

HAUGHT, N. (2001): *A True Believer in "The West Wing"*, (30/08/01), AtlantaJournal-Constitution, Atlanta. (<http://www.bartlet4america.org/news/ajc033101.html>). Recuperado por última vez el 15 de septiembre de 2015.

LUNTZ, Frank (2002): *President Bartlet, Please Take Me Back*, (28/12/02), The New York Times, New York. (<http://www.nytimes.com/2002/12/28/opinion/28LUNT.html>). Recuperado por última vez el 10 de septiembre de 2016.

MANTECA, Alfredo (2010): *Entrevista a Aaron Sorkin*. (<https://videodromo.wordpress.com/2010/11/>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

MILLMAN, Joyce (2000): *The POTUS with the Mostest*, (http://www.salon.com/2000/10/18/west_wing_2/). Recuperado por última vez el 15 de septiembre de 2016.

PALMER, Stephanie (2015): *Pitching Essentials*, (http://americanfilmmarket.com/wpcontent/uploads/2015/06/AFM2015_Pitching_Essentials.pdf). Recuperado por última vez el 26 de Julio de 2016.

REMNICK, David (2006): *So Farewell Then, President Bartlet*, (25/01/06), TheGuardian, London. (<https://www.theguardian.com/media/2006/jan/25/usnews.broadcasting1>). Recuperado por última vez el 16 de septiembre de 2016.

SCHALES, Tom (2001), *'The West Wing' Assumes the Role Of Moral Compass*, (05/10/01), The Washington Post, Washington. (www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2001/10/05/the-west-wing-assumes-the-role-of-moral-compass/43d2c84c-778b-4d97-a95b-66ed800a2366/). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

SEITZ, M y SPILLMAN, A (2003): "*The West Wing*" *Loses its Founding Fathers*, The Star Ledger, New Jersey On-Line, New Jersey. (http://www.bartlet4america.org/news/2003_05). Recuperado por última vez el 16 de septiembre de 2016.

SMITH, Terence (2000): *Extended Interview: Aaron Sorkin*, (27/09/00), Newshour Productions, LLC. (http://www.pbs.org/newshour/bb/media-july-dec00-sorkin_09-27/). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

WEBER, Bruce (2007): *Prodigal returns, bearing dialogue*, (4/11/07), The New York Times Company, New York. (http://mobile.nytimes.com/2007/11/04/theater/04webe.html?_r=0). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

WEINRAUB, Bernard (1992): *Rob Reiner's March To "A Few Good Men"*. (06/12/92). The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/1992/12/06/movies/film-rob-reiner-s-march-to-a-few-good-men.html?pagewanted=all>). Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

- (1999): *COVER STORY; All the President's Men . . . and Women*, (26/09/99), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/1999/09/26/tv/cover-story-all-the-president-s-men-and-women.html>). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

- (2000): *Leader of the Free World (Free TV, That Is); In Its Second Season, 'The West Wing' Is Turning Into a Certified Hit*, (17/10/00), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2000/10/17/arts/leader-free-world-free-tv-that-its-second-season-west-wing-turning-into.html?pagewanted=all>). Recuperado por última vez el 27 de febrero de 2016.

WETZSTEON, Ross (1989): *Young Man with a Play*, (06/11/89), New York Magazine, New York Media, New York.

(<https://books.google.es/books?id=KugCAAAAMBAl&pg=PA62&lpg=PA62&dq=removing+all+doubt+aaron+sorkin&source=bl&ots=qx8e8XFX9s&sig=VHhgYLS3Jtzqw9uM7K1UPgtD5BA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwisiJmG4YHOAhUGWRoKHReJC6MQ6AEIZzAI#v=onepage&q=removing%20all%20doubt%20aaron%20sorkin&f=false>). Recuperado por última vez el 20 de julio de 2016.

WHITE, John Kenneth y HANSON, Sandra L. (2011): *The Making and Persistence of the American Dream* en *The American Dream in the 21st Century* (White, John Kenneth y Hanson, Sandra L. Eds.), Temple University Press.

(http://www.temple.edu/tempress/chapters_1800/2112_ch1.pdf).

WYATT, Edward (2007): *Shaky "Studio 60" Is Counting on Romance to Rouse Ratings*, (18/01/07), The New York Times Company, New York. (<http://www.nytimes.com/2007/01/18/arts/television/18stud.html>).

Recuperado por última vez el 23 de diciembre de 2015.

5. Filmografía de Sorkin empleada (cine y TV)

Algunos hombres buenos (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992).

Malicia (*Malice*, Harold Becker, 1993).

El presidente y Miss Wade (*The American President*, Rob Reiner, 1995).

Sports Night (1998-2000). Serie de televisión.

El ala oeste de la Casa Blanca (*The West Wing*, 1999-2006). Serie de televisión. Sorkin participó en la escritura de las cuatro primeras temporadas.

Studio 60 (*Studio 60 on the Sunset Strip*, 2006-2007). Serie de televisión.

La guerra de Charlie Wilson (*Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, 2007).

La red social (*The Social Network*, David Fincher, 2010).

Moneyball: rompiendo las reglas (*Moneyball*, Bennett Miller, 2011). En colaboración con Steven Zaillian.

The Newsroom (2012-2014). Serie de televisión.

Steve Jobs (Danny Boyle, 2015).

ANEXOS

ANEXO I

(La fuente a la que se ha acudido para redactar la Declaración de Independencia de Estados Unidos es:
<http://hmc.uchbud.es/Materiales/DeclaraUSA.pdf>)

Las cinco partes de la Declaración de Independencia son: Introducción, el Preámbulo, la Acusación de Jorge III, la Denuncia de los británicos y la Conclusión. Esta versión es del Semanario Político, Económico y Literario de 12 de diciembre de 1821.

En CONGRESO, 4 de julio de 1776.

La Declaración unánime de los trece Estados unidos de América,

Cuando en el curso de los acontecimientos humanos se hace necesario para un pueblo disolver los vínculos políticos que lo han ligado a otro, y tomar entre las naciones de la tierra el puesto separado e igual al que las leyes de la naturaleza y del Dios de esa naturaleza le dan derecho, un justo respeto al juicio de la Humanidad exige que declare las causas que lo impulsan a la separación.

Sostenemos como evidentes por sí mismas dichas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la Vida, la Libertad y la búsqueda de la Felicidad. Que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados; que cuando quiera que una forma de gobierno se haga destructora de estos principios, el pueblo tiene el derecho a reformarla, o abolirla, e instituir un nuevo gobierno que se funde en dichos principios, y a organizar sus poderes en la forma que a su juicio ofrecerá las mayores probabilidades de alcanzar su seguridad y felicidad. La prudencia, claro está, aconsejará que no se cambie por motivos leves y transitorios gobiernos de antiguo establecidos; y, en efecto, toda la experiencia ha demostrado que la humanidad está más dispuesta a padecer, mientras los males sean tolerables, que a hacerse justicia aboliendo las formas a que está acostumbrada. Pero cuando una larga serie de abusos y usurpaciones, dirigida invariablemente al mismo objetivo, evidencia el designio de someter al pueblo a un despotismo absoluto, es su derecho, es su deber, derrocar ese gobierno y proveer de nuevas salvaguardas para su futura seguridad y su felicidad.

Tal ha sido el paciente sufrimiento de estas colonias; y tal es ahora la necesidad que las compele a alterar su antiguo sistema. La historia del presente Rey de la Gran Bretaña, es una historia de repetidas injurias y usurpaciones, cuyo objeto principal es y ha sido el establecimiento de una absoluta tiranía sobre estos estados. Para probar esto, sometemos los hechos al juicio de un mundo imparcial. Ha rehusado asentir a las leyes más convenientes y necesarias al bien público de estas colonias, prohibiendo a sus gobernadores sancionar aun aquellas que eran de inmediata y urgente necesidad a menos que se suspendiese su ejecución hasta obtener su consentimiento, y estando así suspensas las ha desatendido enteramente. Ha reprobado las providencias dictadas para la repartición de distritos de los pueblos, exigiendo violentamente que estos renunciasen el derecho de representación en sus legislaturas, derecho inestimable para ellos, y formidable sólo para los tiranos. Ha convocado cuerpos legislativos fuera de los lugares acostumbrados, y en sitios distantes del depósito de sus registros públicos con el único fin de molestarlos hasta obligarlos a convenir con sus medidas, y cuando estas violencias no han tenido el efecto que se esperaba, se han disuelto las salas de representantes por oponerse firme y valerosamente a las invocaciones proyectadas contra los derechos del pueblo, rehusando por largo tiempo después de desolación semejante a que se eligiesen otros, por lo que los poderes legislativos, incapaces de aniquilación, han recaído sobre el pueblo para su ejercicio, quedando el estado, entre tanto, expuesto a todo el peligro de una invasión exterior y de convulsiones internas. Se ha esforzado en estorbar los progresos de la población en estos estados, obstruyendo a este fin las leyes para la naturalización de los extranjeros, rehusando sancionar otras para promover su establecimiento en ellos, y prohibiéndoles adquirir nuevas propiedades en estos países. En el orden judicial, ha obstruido la administración de justicia, oponiéndose a las leyes necesarias para consolidar la autoridad de los tribunales, creando jueces que dependen solamente de su voluntad, por recibir de él el nombramiento de sus empleos y pago de sus sueldos, y mandando un enjambre de oficiales para oprimir a nuestro pueblo y empobrecerlo con sus estafas y rapiñas. Ha atentado a la libertad civil de los ciudadanos, manteniendo en tiempo de paz entre nosotros tropas armadas, sin el consentimiento de nuestra legislatura:

procurando hacer al militar independiente y superior al poder civil: combinando con nuestros vecinos, con plan despótico para sujetarnos a una jurisdicción extraña a nuestras leyes y no reconocida por nuestra constitución: destruyendo nuestro tráfico en todas las partes del mundo y poniendo contribuciones sin nuestro consentimiento: privándonos en muchos casos de las defensas que proporciona el juicio por jurados: transportándonos más allá de los mares para ser juzgados por delitos supuestos: aboliendo el libre sistema de la ley inglesa en una provincia confinante: alterando fundamentalmente las formas de nuestros gobiernos y nuestras propias legislaturas y declarándose el mismo investido con el poder de dictar leyes para nosotros en todos los casos, cualesquiera que fuesen. Ha abdicado el derecho que tenía para gobernarnos, declarándonos la guerra y poniéndonos fuera de su protección: haciendo el pillaje en nuestros mares; asolando nuestras costas; quitando la vida a nuestros conciudadanos y poniéndonos a merced de numerosos ejércitos extranjeros para completar la obra de muerte, desolación y tiranía comenzada y continuada con circunstancias de crueldad y perfidia totalmente indignas del jefe de una nación civilizada. Ha compelido a nuestros conciudadanos hechos prisioneros en alta mar a llevar armas contra su patria, constituyéndose en verdugos de sus hermanos y amigos: excitando insurrecciones domésticas y procurando igualmente irritar contra nosotros a los habitantes de las fronteras, los indios bárbaros y feroces cuyo método conocido de hacer la guerra es la destrucción de todas las edades, sexos y condiciones. A cada grado de estas opresiones hemos suplicado por la reforma en los términos más humildes; nuestras súplicas han sido contestadas con repetidas injurias. Un príncipe cuyo carácter está marcado por todos los actos que definen a un tirano, no es apto para ser el gobernador de un pueblo libre.

Tampoco hemos faltado a la consideración debida hacia nuestros hermanos los habitantes de la Gran Bretaña; les hemos advertido de tiempo en tiempo del atentado cometido por su legislatura en extender una ilegítima jurisdicción sobre las nuestras. Les hemos recordado las circunstancias de nuestra emigración y establecimiento en estos países; hemos apelado a su natural justicia y magnanimidad, conjurándolos por los vínculos de nuestro origen común a renunciar a esas usurpaciones que inevitablemente acabarían por interrumpir nuestra correspondencia y conexiones. También se han mostrado sordos a la voz de la justicia y consanguinidad. Debemos, por tanto, someternos a la necesidad que anuncia nuestra separación, y tratarlos como al resto del género humano: enemigos en la guerra y amigos en la paz.

Por tanto, Nosotros, los Representantes de los Estados Unidos, reunidos en Congreso General, apelando al Juez supremo del Universo, por la rectitud de nuestras intenciones, y en el nombre y con la autoridad del pueblo de estas colonias, publicamos y declaramos lo presente: que estas colonias son, y por derecho deben ser, estados libres e independientes; que están absueltas de toda obligación de fidelidad a la corona británica: que toda conexión política entre ellas y el estado de la Gran Bretaña, es y debe ser totalmente disuelta, y que como estados libres e independientes, tienen pleno poder para hacer la guerra, concluir la paz, contraer alianzas, establecer comercio y hacer todos los otros actos que los estados independientes pueden por derecho efectuar. Así que, para sostener esta declaración con una firme confianza en la protección divina, nosotros empeñamos mutuamente nuestras vidas, nuestras fortunas y nuestro sagrado honor.

- Nueva Hampshire: Josiah Bartlett, William Whipple, Matthew Thornton.
- Massachusetts: Samuel Adams, John Adams, John Hancock, Robert Treat Paine, Elbridge Gerry.
- Rhode Island: Stephen Hopkins, William Ellery.
- Connecticut: Roger Sherman, Samuel Huntington, William Williams, Oliver Wolcott.
- Nueva York: William Floyd, Philip Livingston, Francis Lewis, Lewis Morris.
- Nueva Jersey: Richard Stockton, John Witherspoon, Francis Hopkinson, John Hart, Abraham Clark.
- Pensilvania: Robert Morris, Benjamin Rush, Benjamin Franklin, John Morton, George Clymer, James Smith, George Taylor, James Wilson, George Ross.
- Delaware: George Read, Caesar Rodney, Thomas McKean.
- Maryland: Samuel Chase, William Paca, Thomas Stone, Charles Carroll of Carrollton.
- Virginia: George Wythe, Richard Henry Lee, Thomas Jefferson, Benjamin Harrison, Thomas Nelson, Jr., Francis Lightfoot Lee, Carter Braxton.
- Carolina del Norte: William Hooper, Joseph Hewes, John Penn.
- Carolina del Sur: Edward Rutledge, Thomas Heyward, Jr., Thomas Lynch, Jr., Arthur Middleton.
- Georgia: Button Gwinnett, Lyman Hall, George Walton.

ANEXO II

(La fuente a la que se ha acudido para redactar la Constitución de Estados Unidos es:
http://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-spanish/constitution_sp.pdf)

LA CONSTITUCIÓN DE LOS ESTADOS UNIDOS

(El siguiente texto de la Constitución de los Estados Unidos refleja la ortografía y la usanza del original. Por medio de corchetes [] se indican las partes que han cambiado o han sido removidas por medio de enmiendas)

Nosotros, el Pueblo de los Estados Unidos, con el Fin de formar una Unión más perfecta, establecer la Justicia, garantizar la Tranquilidad nacional, atender a la defensa común, fomentar el Bienestar general y asegurar los Beneficios de la Libertad para nosotros mismos y para nuestra Posteridad, por la presente promulgamos y establecemos esta Constitución para los Estados Unidos de América.

ARTÍCULO I.

Sección 1.

Todos los Poderes legislativos otorgados por esta Constitución residirán en un Congreso de los Estados Unidos, que estará conformado por un Senado y una Cámara de Representantes.

Sección 2.

La Cámara de Representantes estará compuesta de Miembros elegidos cada dos Años por el Pueblo de los distintos Estados, y los Electores en cada Estado deberán llenar los Requisitos exigidos a los Electores de la Rama más numerosa de la Asamblea Legislativa de dicho Estado.

No podrá ser Representante ninguna Persona que no haya cumplido veinticinco Años de Edad, que no haya sido durante siete Años Ciudadano de los Estados Unidos y que al tiempo de su elección no resida en el Estado por el cual será elegido.

Tanto los Representantes como los Impuestos directos serán prorrateados entre los diversos Estados [que estén integrados a esta Unión, de acuerdo a su respectivo Número, el cual se determinará sumando al Número total de Personas libres; en el cual se incluye a los que estén obligados a prestar Servicio por determinado Número de Años y se excluye a los Indígenas que no estén sujetos al pago de impuestos; las tres quintas partes de todas las demás Personas]. La Enumeración real se efectuará en el curso de los tres Años siguientes a la primera Reunión del Congreso de los Estados Unidos, y después en cada Periodo subsiguiente de diez Años, en la Forma en que aquél lo dispusiere por Ley. No habrá más de un Representante por cada treinta Mil habitantes, pero cada Estado tendrá por lo Menos un Representante. En tanto se realiza la Enumeración, el Estado de Nueva Hampshire tendrá derecho a elegir tres Representantes; Massachusetts ocho; Rhode Island y las Plantaciones de Providence, uno; Connecticut cinco; Nueva York seis; Nueva Jersey cuatro; Pennsylvania ocho; Delaware uno; Maryland seis; Virginia diez; Carolina del Norte cinco; Carolina del Sur cinco y Georgia tres.

Cuando ocurran Vacantes en la Representación de cualquier Estado, la Autoridad Ejecutiva de éste emitirá Mandamientos de Elección para cubrir tales Vacantes.

La Cámara de Representantes elegirá a su Presidente y a otros Funcionarios; y sólo ella tendrá la Facultad de iniciar procedimientos de Juicio Político.

Sección 3.

El Senado de los Estados Unidos estará formado por dos Senadores por cada Estado [elegidos por sus respectivas Asambleas Legislativas], para periodos de seis Años; y cada Senador tendrá derecho a un Voto.

Tan pronto como se reúnan a Consecuencia de la primera Elección, se los dividirá en la forma más equitativa posible en tres Clases. Los Asientos de los Senadores de la primera Clase quedarán vacantes al Expirar el segundo Año, los de la segunda Clase cuando Expire el cuarto Año y los de la tercera Clase al Expirar el sexto Año, de tal modo que cada dos Años se renueve una tercera parte de ellos. [Y si se producen Vacantes, por Renuncia o por cualquier otra causa, mientras esté en Receso la Asamblea Legislativa del Estado respectivo, la autoridad Ejecutiva del mismo podrá hacer Nombramientos provisionales hasta la próxima Sesión de la Asamblea Legislativa, la cual llenará entonces tales vacantes.]

Ninguna Persona podrá ser Senador si no ha cumplido treinta Años de Edad, si no ha sido Ciudadano de los Estados Unidos durante nueve Años y si, en la fecha de su Elección, no es Residente del Estado por el cual será Elegido.

El Vicepresidente de los Estados Unidos será Presidente del Senado, pero no tendrá Voto, salvo en casos de empate.

El Senado elegirá a sus demás Funcionarios, así como también a un Presidente pro tempore, en Ausencia del Vicepresidente o cuando éste desempeñe el Cargo de Presidente de los Estados Unidos.

El Senado tendrá Poder exclusivo para conocer de todos los Juicios Políticos. Cuando se reúnan para este Fin, los Senadores prestarán Juramento o harán la Promesa de cumplir fielmente su Cometido. Si se juzga al Presidente de los Estados Unidos, la sesión será presidida por el Magistrado Presidente de la Corte Suprema. Nadie podrá ser convicto sin que Concurran en ello las dos terceras partes de los Senadores presentes.

La Sentencia en Casos de Juicio Político no podrá exceder de la destitución del Cargo y la inhabilitación para obtener y desempeñar cualquier Cargo de honor, de Confianza o con Retribución, en el Gobierno de los Estados Unidos; pero el Funcionario convicto quedará, no obstante, sujeto a ser Acusado, Juzgado, Sentenciado y Castigado de acuerdo a la Ley.

Sección 4.

La Asamblea Legislativa de cada Estado determinará la Fecha, Lugar y Manera de celebrar las Elecciones de Senadores y Representantes; empero, el Congreso podrá aprobar o modificar en cualquier momento tales Disposiciones mediante la Legislación adecuada [salvo en lo que atañe al Lugar donde se habrá de elegir a los Senadores].

El Congreso se reunirá por lo menos una vez al Año [y tal Sesión comenzará el primer Lunes de Diciembre], a no ser que por Ley se señale otro Día.

Sección 5.

Cada Cámara será el único Juez de las Elecciones, las Reelecciones y la Capacidad de sus propios Miembros, y la Mayoría de cada una constituirá el Quórum requerido para realizar sus Trabajos; empero, un Número menor podrá dar por Terminadas las sesiones de todos los días y podrá ser autorizado para demandar la Asistencia de los Miembros ausentes, en la Forma y bajo las Penalizaciones que cada Cámara determine.

Cada Cámara adoptará su Reglamento, podrá castigar a sus Miembros en caso de Conducta impropia y, con la Anuencia de dos terceras partes de los presentes, podrá expulsar a un Miembro.

Cada Cámara tendrá un Diario de sus Sesiones y lo publicará en forma periódica, con excepción de las Partes que, a su Juicio, deban mantenerse en Secreto; y siempre que así lo Desee la quinta parte de los miembros Presentes, se harán constar en dicho diario los votos Afirmativos y Negativos de los Miembros de una u otra Cámara sobre cualquier asunto.

Mientras el Congreso esté en Sesión, ninguna Cámara podrá levantar sus sesiones por más de tres días, sin el Consentimiento de la otra, ni reunirse en otro Lugar que no sea aquél en el que las dos Cámaras estén laborando.

Sección 6.

Los Senadores y los Representantes recibirán por sus Servicios una Remuneración fijada por la Ley, que se pagará con fondos de la Tesorería de los Estados Unidos. Tanto cuando estén Presentes en las Sesiones de sus respectivas Cámaras, como en el trayecto hacia ellas o al regresar de las mismas, ellos no podrán ser Arrestados, salvo en casos de Traición, Delitos Graves o Alteración de la Paz; así mismo, no podrán ser interpelados fuera de la Cámara por ninguno de sus Discursos o Debates pronunciados en ella.

Ningún Senador o Representante, mientras dure el Periodo para el cual fue elegido, será nombrado para ningún Cargo civil bajo la Autoridad de los Estados Unidos, que haya sido creado o cuyos Emolumentos hayan sido acrecentados durante ese tiempo; y ninguna Persona que desempeñe un Cargo bajo la Autoridad de los Estados Unidos podrá ser Miembro de ninguna de las Cámaras mientras Continúe en tal Cargo.

Sección 7.

Todo Proyecto de Ley para recaudar Contribuciones se originará en la Cámara de Representantes; no obstante, el Senado podrá proponer Enmiendas o concurrir con ellas, como ocurre con cualquier otro Proyecto.

Todo Proyecto que haya sido aprobado por la Cámara de Representantes y el Senado será sometido al Presidente de los Estados Unidos antes de que se convierta en Ley. Si el Presidente lo aprueba, lo firmará. De lo contrario, lo devolverá con sus Objeciones a la Cámara donde se originó el Proyecto, la cual asentará en su Diario las Objeciones en forma detallada y procederá a reconsiderarlo. Si al cabo de la Reconsideración dos terceras partes de dicha Cámara convienen en aprobar el Proyecto, éste será enviado, junto con las Objeciones, a la otra Cámara, la cual también lo reconsiderará y si resulta aprobado por las dos terceras partes de sus Miembros, se convertirá en Ley. Sin embargo, en todos esos casos la Votación en cada Cámara será nominal y los votos en Favor y en Contra del Proyecto, junto con los Nombres de los Votantes, serán asentados en el Diario de cada una de ellas. Si el Presidente no devuelve un Proyecto de Ley en un plazo de diez Días (sin contar los Domingos) a partir de la fecha que le fue presentado, tal Proyecto se convertirá en Ley de la misma Manera que si lo hubiese firmado, a no ser que el Congreso, por el hecho de estar en Receso, impida su Devolución. En ese caso, el Proyecto no se convertirá en Ley.

Toda Orden, Resolución o Votación que requiera la Concurrencia del Senado y de la Cámara de Representantes (a menos que se trate de Levantar la Sesión) se presentará al Presidente de los Estados Unidos, y antes de que entre en Vigor tendrá que recibir la aprobación de éste o, en caso de ser desaprobada por él, dos terceras partes del Senado y de la Cámara de Representantes la tendrán que aprobar de nuevo, conforme a las Reglas y Restricciones prescritas para Proyectos de Ley.

Sección 8.

El Congreso tendrá Facultades:

Para aplicar y recaudar Impuestos, Derechos, Contribuciones y Alcabalas a fin de pagar las Deudas y proveer para la Defensa común y el Bienestar general de los Estados Unidos; pero todos los Derechos, Contribuciones y Alcabalas deberán ser uniformes para toda la Nación;

Para tomar Dinero en préstamo con cargo al crédito de los Estados Unidos;

Para reglamentar el Comercio con Naciones extranjeras, así como entre los diversos Estados y con las Tribus Indígenas;

Para establecer una Regla Uniforme de Naturalización y Leyes uniformes de Quiebras para toda la Nación;

Para acuñar Moneda, reglamentar el Valor de ésta y de la Moneda extranjera, y para fijar la Norma de Pesas y Medidas;

Para disponer las Sanciones por la falsificación de los Valores y la Moneda circulante de los Estados Unidos;

Para establecer Oficinas de Correos y Caminos Postales;

Para fomentar el Progreso de la Ciencia y de las Artes útiles, garantizando a los Autores e Inventores el Derecho exclusivo a sus respectivos Escritos y Descubrimientos por Tiempo limitado;

Para constituir Tribunales inferiores a la Corte Suprema;

Para definir y castigar la Piratería y los Delitos graves cometidos en alta Mar, así como las Infracciones al Derecho Internacional;

Para declarar la Guerra, otorgar Patentes de Corso y Represalia y establecer Reglas en materia de Capturas en Mar y en Tierra;

Para reclutar y patrocinar Ejércitos; pero ninguna Asignación de Fondos para este Fin podrá abarcar un Periodo mayor de dos Años;

Para disponer y mantener una Marina de Guerra;

Para establecer Reglas para el Gobierno y la Reglamentación de las Fuerzas de tierra y mar;

Para convocar a la Milicia con el fin de dar cumplimiento a las Leyes de la Unión, sofocar Insurrecciones y repeler Invasiones;

Para proceder a organizar, armar y disciplinar a la Milicia y para gobernar la Parte de ésta que pueda ser puesta al Servicio de los Estados Unidos, reservando a los Estados respectivos el Nomenclamiento de los Oficiales y la Autoridad para entrenar a la Milicia de acuerdo con la disciplina que el Congreso prescriba;

Para ejercer el derecho exclusivo de Legislar en todos los Casos que se presenten en el Distrito (cuya superficie no será mayor de un cuadrado de diez Millas) que, por Cesión de algunos Estados y con la Aceptación del Congreso, se convierta en la Sede del Gobierno de los Estados Unidos; y para ejercer la misma Autoridad en todos los Lugares Adquiridos con el Consentimiento de la Asamblea Legislativa del Estado en el cual se encuentren, con el fin de Construir Fuertes, Polvorines, Arsenales, Astilleros y otras Edificaciones necesarias; — Y

Para elaborar todas las Leyes que sea necesario y propio tener a fin de poner en Práctica las precedentes Facultades, así como todas aquellas que en virtud de esta Constitución le puedan haber sido conferidas al Gobierno de los Estados Unidos o a cualquiera de los Departamentos o los Funcionarios del mismo.

Sección 9.

El Congreso no podrá prohibir antes del Año mil ochocientos ocho la Inmigración o Importación de aquellas Personas cuya admisión sea considerada conveniente por cualquiera de los Estados hoy existentes; empero, tal Importación podrá ser gravada con un Impuesto o derecho que no excederá de diez dólares por cada Persona.

No se suspenderá el Privilegio del Auto de Hábeas Corpus, a menos que se trate de Casos de Rebelión o Invasión en los que la Seguridad pública así lo exija.

No se aprobará ningún Escrito de Proscripción y Confiscación ni Ley ex post facto alguna.

No se aplicará ningún Impuesto de Capitación [u otro de tipo directo], a menos que se haga en Proporción al Censo o Enumeración que previamente ha ordenado esta Constitución que se lleve a efecto.

No serán gravados con Impuestos o Derechos los Artículos que sean exportados de cualquier Estado.

En ningún Reglamento de Comercio o de la Renta Pública se dará Preferencia a los Puertos de un Estado sobre los de otro; ni se podrá obligar a los Barcos que se dirijan a un Estado o que provengan de él, a que entren, salgan o paguen Derechos en otro.

No se podrá retirar Dinero del Tesoro si no es en Virtud de Asignaciones efectuadas conforme a la Ley; además, se publicará con regularidad un Estado y Recuento completo de los Ingresos y Egresos públicos.

Ningún Título Nobiliario será otorgado en los Estados Unidos; y ninguna Persona que desempeñe un Cargo Retribuido o de Confianza bajo la autoridad del Gobierno podrá aceptar, sin el Consentimiento del Congreso, Dádiva, Emolumento, Cargo o Título, de índole alguna, de ningún Rey, Príncipe o Estado extranjero.

Sección 10.

Ningún Estado participará en Alianza, Confederación o Tratado alguno; otorgará Patentes de Corso y Represalia; acuñará Moneda; emitirá Cartas de Crédito; autorizará el Pago de Adeudos en otro Numerario que no sea oro y plata; aprobará ningún Escrito de Proscripción y Confiscación, Ley ex post facto u otra Ley que menoscabe la Obligatoriedad de los Contratos; ni concederá Títulos Nobiliarios.

Ningún Estado podrá fijar Impuestos o Derechos sobre las Importaciones o las Exportaciones sin el Consentimiento del Congreso, a menos que sea absolutamente necesario para dar cumplimiento a sus Leyes de inspección; y el Producto neto de todos los Derechos e Impuestos que fije cualquier Estado sobre las Importaciones o las Exportaciones será para Usufructo del Tesoro de los Estados Unidos; y todas esas Leyes quedarán sujetas a la Revisión e Intervención del Congreso.

Ningún Estado podrá, sin el Consentimiento del Congreso, fijar Derecho de Tonelaje alguno, ni mantener Tropas o Barcos de Guerra en tiempos de Paz, ni celebrar Convenios o Pactos con otro Estado o con una Potencia extranjera, ni entrar en Guerra, a menos que de hecho haya sido invadido o se vea en un Peligro tan inminente que su defensa no admita demora.

ARTÍCULO II.

Sección 1.

El Poder ejecutivo residirá en el Presidente de los Estados Unidos de América. Éste desempeñará su Cargo por un Término de cuatro Años y su elección se realizará de la siguiente Manera, junto con la del Vicepresidente, quien desempeñará su Cargo durante el mismo Término:

Cada Estado designará, en la Forma que lo prescriba su Asamblea Legislativa, un Número de Electores igual al Número total de Senadores y Representantes que le corresponda en el Congreso; pero no será nombrado Elector ningún Senador o Representante, ni Persona alguna que ocupe un Cargo de Confianza o con Retribución bajo la autoridad de los Estados Unidos.

[Los Electores se reunirán en sus respectivos Estados, y mediante votación Secreta elegirán a dos Personas, de las cuales por lo menos una no será Residente del mismo Estado que ellos. Ellos mismos harán una Lista de todas las Personas por las que se haya votado y del Número de Votos que cada una haya obtenido; entonces firmarán y certificarán esa Lista y la remitirán sellada a la Sede del Gobierno de los Estados Unidos, dirigida al Presidente del Senado. En presencia del Senado y de la Cámara de Representantes, el Presidente del Senado abrirá todos los Certificados y entonces los Votos serán contados. Será Presidente la Persona que obtenga el mayor Número de Votos si dicho Número constituye Mayoría frente al Número total de Electores designados; y si más de una Persona obtiene tal Mayoría y recibe el mismo Número de Votos, entonces la Cámara de Representantes, por Votación Secreta, elegirá de inmediato a una de ellas como Presidente; y si ninguna Persona obtiene Mayoría, entonces la susodicha Cámara elegirá de la misma Manera al Presidente entre las cinco Personas que aparezcan con

más Votos en la Lista. Pero en la elección del Presidente, los Votos serán emitidos por Estados y la Representación de cada Estado tendrá derecho a un Voto; para este Fin, el quórum consistirá en uno o varios Miembros de dos terceras partes de las Representaciones de los Estados, y para que haya Elección será necesaria una Mayoría de todos los Estados. En cualquier caso, una vez Elegido el Presidente, la persona que haya obtenido mayor número de Votos de los Electores será Vicepresidente. Pero si hubiere dos o más con un Número igual de votos, el Senado, por Votación Secreta, elegirá entre ellas al Vicepresidente.]

El Congreso podrá determinar la Fecha en que los Electores serán seleccionados y el Día en el que habrán de votar; ese Día será el mismo en toda la Nación.

No será elegible para el Cargo de Presidente quien no sea Ciudadano por nacimiento o Ciudadano de los Estados Unidos en la fecha en que esta Constitución sea Adoptada. Tampoco será elegible para ese Cargo quien no haya cumplido treinta y cinco Años de Edad y no haya sido Residente dentro de los Estados Unidos durante catorce Años.

En Caso de Destitución del Presidente de su Cargo, o si Muere, Renuncia o queda Incapacitado para cumplir con las Facultades y los Deberes del susodicho Cargo, éste será ocupado por el Vicepresidente; y en caso de Destitución, Muerte, Renuncia o Incapacidad tanto del Presidente como del Vicepresidente, el Congreso podrá intervenir con apego a Derecho, declarando qué Funcionario desempeñará entonces la Presidencia, y tal Funcionario ejercerá dicho Cargo hasta que la Incapacidad cese o un Presidente haya sido elegido.

El Presidente recibirá a cambio de sus Servicios, en las Fechas que así se determine, una Remuneración que no podrá ser ni aumentada ni disminuida durante el Periodo para el cual haya sido elegido, y no recibirá dentro de ese Periodo ningún otro Emolumento, ni de los Estados Unidos ni de ninguno de los Estados.

Antes de iniciar el Desempeño de su Cargo, el Presidente prestará el siguiente Juramento o Promesa: “Juro (o prometo) solemnemente que desempeñaré fielmente el Cargo de Presidente de los Estados Unidos y que hasta el límite de mis Capacidades guardaré, protegeré y defenderé la Constitución de los Estados Unidos”.

Sección 2.

El Presidente será Comandante en Jefe del Ejército y de la Marina de Guerra de los Estados Unidos, y también de la Milicia de los distintos Estados cuando ésta sea llamada al Servicio activo de la Nación; él podrá requerir la opinión por escrito del Funcionario principal de cada uno de los Departamentos del Ejecutivo sobre cualquier Asunto que se relacione con los Deberes de sus respectivos Cargos y tendrá Facultad para Suspender la ejecución de sentencias y para conceder Indultos por Delitos contra los Estados Unidos, excepto en Casos de Juicio Político.

Con el Consejo y Consentimiento del Senado, Él tendrá Poder para celebrar Tratados, siempre que las dos terceras partes de los Senadores presentes le den su anuencia; así mismo, Él propondrá y, con el Consejo y Consentimiento del Senado, designará Embajadores, otros Ministros y Cónsules públicos, Jueces de la Corte Suprema y todos los demás Funcionarios de los Estados Unidos cuyas Designaciones no estén prescritas en este lugar y que serán establecidas conforme a la Ley; empero, con apego a la Ley, el Congreso podrá confiar la designación de esos Funcionarios subalternos, según lo juzgue prudente, al Presidente únicamente, a los Tribunales de Justicia o a los Jefes de Departamento.

El Presidente tendrá la Facultad de llenar todas las Vacantes que se puedan presentar durante el Receso del Senado, otorgando Nombramientos que expirarán al Final de la siguiente Sesión del mismo.

Sección 3.

El Presidente informará con regularidad al Congreso sobre el Estado de la Unión y le recomendará las Medidas que él estime necesarias y convenientes; en Ocasiones extraordinarias, podrá convocar a ambas Cámaras o a cualquiera de ellas, y en Caso de Desacuerdo entre las Cámaras con Respecto a la Fecha del Receso, el Presidente la podrá determinar cuando lo juzgue conveniente; él recibirá a los

Embajadores y otros Ministros públicos; también velará por el fiel cumplimiento de las Leyes y autorizará los Nombramientos de todos los Funcionarios de los Estados Unidos.

Sección 4.

El Presidente, el Vicepresidente y todos los Funcionarios civiles de los Estados Unidos serán destituidos de sus Cargos en caso de ser sometidos a un Juicio Político y recibir una Condena por Traición, Cohecho u otros Delitos graves y Faltas leves.

ARTÍCULO III.

Sección 1.

El Poder Judicial de los Estados Unidos residirá en una Corte Suprema y en los Tribunales menores que el Congreso cree y establezca periódicamente. Los Jueces, ya sea de la Corte Suprema o de los Tribunales menores, conservarán sus Cargos mientras observen buena Conducta; y, en determinadas Fechas, recibirán una Remuneración por sus Servicios, la cual no será rebajada mientras ellos Continúen en sus Cargos.

Sección 2.

El Poder Judicial se extenderá a todos los Casos que en Derecho y Equidad surjan bajo esta Constitución, las Leyes de los Estados Unidos y los Tratados celebrados o que se vayan a celebrar bajo su Autoridad; — a todos los Casos que afecten a Embajadores y otros Ministros públicos y Cónsules; — a todos los Casos de almirantazgo y Jurisdicción marítima; — a las Controversias en las que Estados Unidos sea una de las Partes; — a las Controversias entre dos o más Estados; — [entre un Estado y los Ciudadanos de otro Estado;] — entre los Ciudadanos de diferentes Estados; — entre los Ciudadanos del mismo Estado que reclamen Tierras bajo Concesiones otorgadas por diversos Estados, y entre un Estado o los Ciudadanos del mismo y Estados, [Ciudadanos o Súbditos] extranjeros.

La Corte Suprema tendrá Jurisdicción original en todos los Casos que afecten a Embajadores, a otros Ministros públicos y Cónsules, y en aquellos en los que un Estado sea una de las Partes. En todos los demás Casos antes mencionados, la Corte Suprema tendrá Jurisdicción de apelación, tanto de Derecho como de Hecho, con las Excepciones y bajo la Reglamentación que el Congreso establezca.

Todas las causas penales serán juzgadas por Jurado, salvo los Casos de Juicio Político, y el Proceso se llevará a cabo en el Estado en el que dichos Delitos hayan sido cometidos; empero, si no fueron cometidos en ningún Estado, el Juicio se celebrará en el Sitio o los Sitios que el Congreso designe de acuerdo a la Ley.

Sección 3.

El delito de Traición contra los Estados Unidos consistirá solamente en levantarse en Armas contra dicho País o en aliarse a sus Enemigos, brindándoles Ayuda y Facilidades. Nadie será convicto de Traición a menos que se cuente con el Testimonio de dos Testigos del mismo Acto manifiesto, o por Confesión en Audiencia pública.

El Congreso tendrá Poder para declarar la Pena por el delito de Traición, pero la Sentencia por Traición no implicará la Corrupción de la Sangre ni impondrá Confiscación alguna, salvo durante la Vida de la Persona sentenciada.

ARTÍCULO IV.

Sección 1.

Cada Estado considerará de buena Fe y dará Crédito a las Leyes, Registros públicos y Procedimientos judiciales de todos los demás Estados. Y el Congreso podrá prescribir, por medio de

Leyes generales, la Manera de probar tales Leyes, Registros y Procedimientos, así como el Efecto de los mismos.

Sección 2.

Los Ciudadanos de cada Estado tendrán derecho a todos los Privilegios e Inmunidades de los Ciudadanos de los distintos Estados.

La Persona que en un Estado cualquiera sea acusada de Traición, Delito grave o cualquier otro Crimen, y huya de la Justicia del Estado donde se le acusó y sea hallada en otro Estado, será entregada a la Autoridad ejecutiva del Estado del cual se evadió, a Solicitud de dicha Autoridad, para que sea conducida al Estado que tenga Jurisdicción para conocer del Delito.

[Ninguna Persona forzada a prestar Servicio o a Trabajar en un Estado, bajo las Leyes del mismo, que huya a otro Estado será dispensada de prestar dicho Servicio o Trabajo amparándose en Leyes o Reglamentos del Estado al cual huyó, sino será entregada a Petición de la Parte que tenga derecho a su Servicio o Trabajo.]

Sección 3.

El Congreso podrá admitir nuevos Estados a esta Unión; pero no se podrá formar ni establecer ningún Estado nuevo dentro de la Jurisdicción de otro Estado cualquiera; tampoco se podrá formar ningún Estado por la Fusión de dos o más Estados o Partes de Estados, sin el Consentimiento tanto de las Asambleas Legislativas de los Estados en cuestión como del Congreso.

El Congreso tendrá Facultades para disponer de, y para promulgar todas las Reglas y Reglamentos necesarios en relación con el Territorio u otras Propiedades pertenecientes a los Estados Unidos; y ningún pasaje de esta Constitución se deberá interpretar en Perjuicio de cualquier Reclamación de los Estados Unidos o de algún Estado en particular.

Sección 4.

Estados Unidos garantizará a todos los Estados de esta Unión una Forma de Gobierno Republicana y protegerá a cada uno de ellos contra cualquier Invasión; y cuando así lo Solicite la Asamblea Legislativa, o el Ejecutivo (si no es factible convocar a la primera), también los protegerá de la Violencia interna.

ARTÍCULO V.

El Congreso propondrá Enmiendas a esta Constitución, siempre que dos terceras partes de ambas Cámaras así lo estimen necesario; o bien, a petición de las Asambleas Legislativas de dos terceras partes de los Estados, convocará a una Convención para proponer Enmiendas, las cuales, en uno u otro Caso, serán válidas para todos los Fines y Propósitos como Parte de esta Constitución, cuando sean ratificadas por las Asambleas Legislativas de tres cuartas partes de los Estados, o por Convenciones celebradas en tres cuartas partes de los mismos, de acuerdo con el Modo de Ratificación que haya propuesto el Congreso; siempre y cuando [ninguna Enmienda hecha antes del Año mil ochocientos ocho pueda afectar en Modo alguno los Incisos primero y cuarto de la novena Sección del primer Artículo; y], sin su consentimiento, ningún Estado sea privado de la igualdad en materia de Sufragio en el Senado.

ARTÍCULO VI.

Todas las Deudas y Obligaciones contraídas antes de la Adopción de esta Constitución serán tan válidas para los Estados Unidos bajo esta Constitución como lo eran bajo la Confederación.

Esta Constitución y las Leyes de los Estados Unidos que en Virtud de ella sean creadas; y todos los Tratados previamente celebrados o que se celebren bajo la Autoridad de los Estados Unidos serán la

Ley suprema de la Nación; y los Jueces de cada Estado estarán obligados a acatarla, aun cuando hubiere alguna Disposición en Contrario en la Constitución o en las Leyes de cualquier Estado.

Los Senadores y Representantes antes mencionados y los Miembros de las Asambleas Legislativas de los diversos Estados, así como todos los Funcionarios ejecutivos y judiciales, tanto de los Estados Unidos como de los distintos Estados, se comprometerán bajo Juramento o Promesa a hacer cumplir esta Constitución; mas no se exigirá jamás Requisito religioso alguno como Condición para ocupar una Comisión o un Cargo público, Retribuido o de Confianza, bajo la autoridad de los Estados Unidos.

ARTÍCULO VII.

La Ratificación de las Convenciones de nueve Estados será suficiente para el Establecimiento de esta Constitución entre los Estados que la Ratifiquen.

La Palabra “el” está intercalada entre los Renglones séptimo y octavo de la primera Página: la Palabra “Treinta” aparece escrita parcialmente sobre una Tachadura en el decimoquinto Renglón de la primera Página; las Palabras “es juzgado” están intercaladas entre el trigésimo segundo y el trigésimo tercer Renglones de la primera Página, y la Palabra “la” está intercalada entre el cuadragésimo tercero y el cuadragésimo cuarto Renglones de la segunda Página.

Doy fe, Secretario William Jackson

Dada en Convención con el Consentimiento Unánime de los Estados presentes, el Decimoséptimo Día de Septiembre del Año de Nuestro Señor de mil setecientos Ochenta y siete, y Decimosegundo de la Independencia de los Estados Unidos de América.

En testimonio de lo cual Nosotros suscribimos la presente con nuestros Nombres,

Go. Washington - Presid.t y delegado de Virginia

Delaware

Geo: Read
Gunning Bedford jun
John Dickinson
Richard Bassett
Jaco: Broom

Maryland

James McHenry
Dan of St Thos. Jenifer
Danl Carroll

Virginia

John Blair—
James Madison Jr.

Carolina del Norte

Wm. Blount
Richd. Dobbs Spaight
Hu Williamson

Carolina del Sur

J. Rutledge
Charles Cotesworth Pinckney
Charles Pinckney
Pierce Butler

Georgia

William Few
Abr Baldwin

Nueva Hampshire

John Langdon
Nicholas Gilman

Massachusetts

Nathaniel Gorham
Rufus King

Connecticut

Wm. Saml. Johnson
Roger Sherman

Nueva York

Alexander Hamilton

Nueva Jersey

Wil: Livingston
David Brearley
Wm. Paterson
Jona: Dayton

Pennsylvania

B Franklin
Thomas Mifflin
Robt Morris
Geo. Clymer
Thos. FitzSimons
Jared Ingersoll
James Wilson
Gouv Morris

ENMIENDAS A LA CONSTITUCIÓN DE LOS ESTADOS UNIDOS

Preámbulo a la Carta de Derechos

Congreso de los Estados Unidos
iniciado y celebrado en la Ciudad de Nueva York el
miércoles cuatro de marzo de mil setecientos ochenta y nueve.

LAS Convenciones de algunos de los Estados, habiendo expresado en el momento de adoptar la Constitución el deseo de que, para prevenir la mala interpretación o el abuso de sus facultades, se agreguen ciertas cláusulas declaratorias y restrictivas: Y a fin de ampliar las bases de la confianza pública en el Gobierno, como mejor se garanticen los propósitos beneficiosos de su institución,

RESOLVIERON por medio del Senado y la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de América, en una reunión del Congreso a la cual concurrieron dos terceras partes de ambas Cámaras, que los siguientes Artículos fueran propuestos a las Asambleas Legislativas de los diferentes Estados como enmiendas a la Constitución de los Estados Unidos, considerando que todos o cualquiera de sus Artículos, una vez ratificados por tres cuartas partes de las susodichas Asambleas Legislativas, serán válidos para todos los fines y propósitos, como parte de dicha Constitución; a saber.

ARTÍCULOS que, en adición y Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos de América, fueron propuestos por el Congreso y ratificados por las Asambleas Legislativas de los distintos Estados, de conformidad con el quinto Artículo de la Constitución original.

Enmienda I

El Congreso no aprobará ninguna ley que se aboque al establecimiento de religión alguna, o que prohíba el libre ejercicio de la misma; o que coarte la libertad de expresión o de prensa; o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y a solicitar del Gobierno la reparación de agravios.

Enmienda II

Siendo necesaria para la seguridad de un Estado libre una Milicia bien organizada, no se deberá coartar el derecho del pueblo a poseer y portar armas.

Enmienda III

En tiempos de paz, ningún Soldado será alojado en vivienda alguna sin el consentimiento del Propietario; ni tampoco lo será en tiempos de guerra, salvo en la forma que prescriba la ley.

Enmienda IV

No se violará el derecho del pueblo a la seguridad de sus personas, hogares, documentos y pertenencias, contra allanamientos e incautaciones fuera de lo razonable, y no se expedirá ningún mandamiento judicial para el efecto, si no es en virtud de causa probable, respaldada en juramento o promesa, y con la descripción en detalle del lugar que habrá de ser allanado y de las personas o efectos que serán objeto de detención o incautación.

Enmienda V

Ninguna persona será obligada a responder por un delito capital o infamante si no es en virtud de denuncia o acusación por un Gran Jurado, salvo en los casos que ocurran en las fuerzas armadas de mar y tierra, o en la Milicia, cuando estén en servicio activo en tiempos de guerra o de peligro público; ni podrá persona alguna ser sometida dos veces, por el mismo delito, a un juicio que pueda ocasionar la pérdida de su vida o de su integridad corporal; ni será compelida a declarar contra sí misma en ningún proceso penal, ni será privada de su vida, su libertad o sus bienes sin el debido procedimiento legal; ni se podrá expropiar una propiedad privada para destinarla a uso público sin la justa compensación.

Enmienda VI

En todas las causas penales, el acusado gozará del derecho a un juicio expedito y público, por un jurado imparcial del Estado y distrito en el cual haya sido cometido el delito, distrito que será previamente fijado de acuerdo a la ley; y a ser informado de la naturaleza y causa de la acusación; a carearse con los testigos en su contra; a que se adopten medidas compulsivas para la comparecencia de los testigos que cite a su favor y a contar con la Asistencia de un Abogado para su defensa.

Enmienda VII

En Litigios bajo el derecho consuetudinario en los que el valor objeto de controversia exceda de veinte dólares, se mantendrá el derecho a juicio por jurado, y ningún hecho que haya sido juzgado por un jurado podrá ser revisado por Tribunal alguno de los Estados Unidos, si no es de acuerdo con las reglas del derecho consuetudinario.

Enmienda VIII

No se requerirán fianzas excesivas, ni se impondrán multas excesivas ni castigos crueles e inusuales.

Enmienda IX

La mención de ciertos derechos en la Constitución no se debe interpretar como la denegación o la restricción de otros derechos que el pueblo se haya reservado para sí mismo.

Enmienda X

Las facultades que esta Constitución no delegue expresamente al Gobierno Federal, ni prohíba a los Estados, quedan reservadas respectivamente a los Estados o al pueblo.

Enmienda XI (1795)

No se debe considerar que el poder Judicial de los Estados Unidos se extienda a litigio alguno, en derecho o en equidad, incoado o instruido contra alguno de los Estados de la Unión por Ciudadanos de otro Estado, o por Ciudadanos o Súbditos de cualquier Estado Extranjero.

Enmienda XII (1804)

Los Electores se reunirán en sus respectivos Estados y, por sufragio secreto, votarán por un Presidente y Vicepresidente, uno de los cuales, por lo menos, no debe ser residente del mismo Estado que ellos; designarán en sus papeletas a la persona por quien voten para Presidente, y en papeletas distintas, a la persona por quien voten para Vicepresidente, y harán listas por separado de todos aquellos por quienes hayan votado para Presidente y de todos aquellos por quienes hayan votado para Vicepresidente, con el número de votos emitidos a favor de cada uno; esas listas serán firmadas, certificadas y remitidas por ellos, debidamente selladas, a la sede del gobierno de los Estados Unidos, dirigidas al Presidente del Senado;—El Presidente del Senado, en presencia del Senado y de la Cámara de Representantes, abrirá todos los certificados y entonces se procederá a contar los votos;—La persona que obtenga el mayor número de votos para el cargo de Presidente será Presidente si ese número constituye la mayoría del número total de los Electores designados; y si ninguna persona obtiene tal mayoría, entonces entre las tres personas a lo sumo que hayan obtenido mayor número de votos en la lista para Presidente, la Cámara de Representantes elegirá de inmediato, por votación secreta, al Presidente. Pero al elegir al Presidente, los votos se emitirán por Estados, correspondiendo un voto a la representación de cada Estado; para este fin, el quórum consistirá en un miembro o miembros de dos terceras partes de los Estados, siendo necesaria la mayoría de todos los Estados para ganar la elección.

{Y si la Cámara de Representantes, cuando el derecho de elegir recaiga sobre ella, no elige un Presidente [antes del cuarto día del mes de Marzo siguiente], entonces el Vicepresidente hará las veces de Presidente, igual que en caso de muerte u otra inhabilitación constitucional del Presidente.}⁵⁹—Será Vicepresidente la persona que obtenga el mayor número de votos para el cargo de Vicepresidente, si dicho número constituye la mayoría del número total de Electores designados; y si ninguna persona obtiene mayoría, entonces el Senado elegirá al Vicepresidente entre las dos personas de la lista que hayan obtenido mayor número de votos; para este fin el quórum consistirá en las dos terceras partes del número total de Senadores, requiriéndose la mayoría del número total para la elección. Empero, ninguna persona constitucionalmente inelegible para el cargo de Presidente será elegible para el de Vicepresidente de los Estados Unidos.

Enmienda XIII (1865)

Sección 1.

Ni la esclavitud ni la servidumbre involuntaria existirán en los Estados Unidos o en cualquier lugar sujeto a su jurisdicción, salvo como castigo por un delito del cual la persona haya sido debidamente convicta.

⁵⁹ Sustituido por la Sección 3 de la vigésima Enmienda.

Sección 2.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XIV (1868)

Sección 1.

Toda persona nacida o naturalizada en los Estados Unidos y sujeta a su jurisdicción, será ciudadana de los Estados Unidos y del Estado en el que resida. Ningún Estado aprobará o hará cumplir ley alguna que restrinja los privilegios o inmunidades de los ciudadanos de los Estados Unidos; ni ningún Estado privará a persona alguna de su vida, su libertad o su propiedad sin el debido procedimiento legal; ni negará a nadie, dentro de su jurisdicción, la protección de las leyes en un plano de igualdad.

Sección 2.

Los Representantes serán prorrateados entre los distintos Estados de acuerdo con su respectiva población, contando el número total de personas en cada Estado [sin contar a los indígenas que no pagan contribuciones]. Pero cuando el derecho de votar en cualquier elección por las personas que hayan sido escogidas por los Electores para los cargos de Presidente y Vicepresidente de los Estados Unidos, por Representantes en el Congreso, por funcionarios Ejecutivos y Judiciales de un Estado o por miembros de la Asamblea Legislativa del mismo, le sea negado a cualquiera de los residentes varones de tal Estado que tengan veintiún años de edad⁶⁰ o más y sean ciudadanos de los Estados Unidos; o cuando de cualquier modo ese derecho les sea restringido, excepto por haber participado en una rebelión u otro delito, la base de la representación será reducida para dicho Estado en la proporción que el número de tales ciudadanos varones guarde con respecto al total de los ciudadanos varones de veintiún años de edad o más en dicho Estado.

Sección 3.

No podrá ser Senador o Representante en el Congreso, ni Elector para elegir Presidente y Vicepresidente, ni desempeñará cargo civil o militar alguno bajo la autoridad de los Estados Unidos o de cualquier Estado, quien, habiendo jurado previamente defender la Constitución de los Estados Unidos como miembro del Congreso, como funcionario de los Estados Unidos o como miembro de la Asamblea Legislativa de cualquier Estado o como funcionario ejecutivo o judicial del mismo, haya tomado parte en alguna insurrección o rebelión contra los Estados Unidos o haya prestado ayuda o facilidades a los enemigos del país. Empero el Congreso, por medio del voto de dos terceras partes de cada Cámara, podrá subsanar esa incapacidad.

Sección 4.

No se cuestionará la validez de la deuda pública de los Estados Unidos autorizada de acuerdo a la ley, incluso las deudas contraídas para el pago de pensiones y recompensas por servicios prestados para sofocar insurrecciones o rebeliones. Pero ni los Estados Unidos ni ningún Estado asumirán o pagarán deuda u obligación alguna contraída para ayudar a una insurrección o rebelión contra los Estados Unidos, ni reclamación alguna por la pérdida o emancipación de algún esclavo; ya que tales deudas, obligaciones y reclamaciones serán consideradas ilegales y nulas.

Sección 5.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de esta enmienda por medio de la legislación apropiada.

⁶⁰ Modificado por la Sección 1 de la Vigésimo Sexta Enmienda.

Enmienda XV (1870)

Sección 1.

Ni los Estados Unidos ni ningún estado de la Unión podrán negar o coartar el derecho de los ciudadanos de los Estados Unidos al sufragio por razón de raza, color o condición previa de servidumbre.

Sección 2.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XVI (1913)

El Congreso tendrá facultades para aplicar y recaudar impuestos sobre ingresos, sea cual fuere la fuente de la que éstos provengan, sin prorrateo entre los diversos Estados y sin considerar ningún censo o enumeración.

Enmienda XVII (1913)

El Senado de los Estados Unidos estará conformado por dos Senadores de cada Estado, elegidos por el pueblo de éste para un periodo de seis años, y cada Senador tendrá derecho a un voto. Los Electores de cada Estado deberán poseer los requisitos necesarios para ser Electores de la rama más numerosa de las Asambleas Legislativas estatales.

Cuando en el Senado se presenten vacantes en la representación de algún Estado, la autoridad ejecutiva de dicho Estado convocará a elecciones para llenar esas vacantes: Siempre y cuando la Asamblea Legislativa de cualquier Estado pueda conferir a su propio ejecutivo facultades para conceder nombramientos temporales hasta que el pueblo llene las vacantes por medio de una elección, en la forma que la Asamblea Legislativa disponga.

Esta Enmienda no deberá ser interpretada en modo alguno que afecte la elección o el periodo de servicio de ningún Senador elegido antes de la entrada en vigor de la misma como parte de la Constitución.

Enmienda XVIII (1919, revocada por la Enmienda XXI)

Sección 1.

Al cabo de un año de la ratificación de este artículo, por la presente queda prohibida la fabricación, venta o transporte de bebidas embriagantes dentro de los Estados Unidos y todos los territorios sujetos a su jurisdicción, así como su importación a, o su exportación desde los mismos.

Sección 2.

El Congreso y los diversos Estados tendrán facultades concurrentes para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Sección 3.

Este artículo no tendrá efecto alguno, a menos que las Asambleas Legislativas de los distintos Estados la ratifiquen como una enmienda a la Constitución, conforme a lo preceptuado en ésta, en un plazo de siete años contados a partir de la fecha en la que el Congreso la someta a la consideración de los Estados.

Enmienda XIX (1920)

El derecho de los ciudadanos de los Estados Unidos al sufragio no podrá ser denegado o coartado a causa del sexo, ni por los Estados Unidos ni por ningún Estado.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XX (1933)

Sección 1.

El periodo de servicio del Presidente y el Vicepresidente expirará al mediodía del vigésimo día de enero, y el de los Senadores y Representantes al mediodía del tercer día de enero, de los años en los cuales dicho término habría expirado si no hubiera sido ratificado este artículo; y entonces empezará el periodo de sus sucesores.

Sección 2.

El Congreso se reunirá por lo menos una vez al año, y esa sesión comenzará al mediodía del tercer día de enero, a menos que se disponga otra fecha conforme a la ley.

Sección 3.

Si en la fecha en que el Presidente tenga que empezar a desempeñar su cargo, el Presidente electo ha muerto, el Vicepresidente electo se convertirá en Presidente. Si no se ha elegido un Presidente antes de la fecha en que éste debe iniciar sus funciones, o si el Presidente electo no ha llenado los requisitos, entonces el Vicepresidente electo hará las veces de Presidente hasta que un Presidente llene los requisitos; y, con apego a la ley, el Congreso podrá tomar providencias en caso de que ni el Presidente ni el Vicepresidente electos reúnan los requisitos necesarios, declarando quién hará entonces las veces de Presidente, o el modo en que se seleccionará a quien deba de actuar como tal, debiendo dicha persona desempeñarse en esa capacidad hasta que se designe un Presidente o un Vicepresidente que llene los requisitos.

Sección 4.

El Congreso podrá, de acuerdo a la ley, tomar providencias en caso de que muera cualquiera de las personas entre las cuales la Cámara de Representantes puede elegir un Presidente, siempre que recaiga sobre ellos el derecho de hacer tal selección, y en caso del fallecimiento de cualquiera de las personas entre las cuales el Senado puede elegir un Vicepresidente, cuando el derecho de hacer tal selección recaiga sobre ellos.

Sección 5.

Las Secciones 1 y 2 entrarán en vigor el decimoquinto día del mes de octubre siguiente a la ratificación de este artículo.

Sección 6.

Este artículo no surtirá efecto alguno, a menos que las Asambleas Legislativas de tres cuartas partes de los distintos Estados lo ratifiquen como enmienda a la Constitución, en un plazo de siete años a partir de la fecha en que les sea presentado.

Enmienda XXI (1933)

Sección 1.

Por la presente, el decimoctavo artículo de enmienda a la Constitución de los Estados Unidos queda derogado.

Sección 2.

El transporte o la importación de bebidas embriagantes a cualquier Estado, Territorio o posesión de los Estados Unidos, para su entrega o uso en los mismos en violación de las leyes allí vigentes, quedan prohibidos por la presente.

Sección 3.

Este artículo no tendrá efecto alguno, a menos que haya sido ratificado como una enmienda a la Constitución por convenciones reunidas en los distintos Estados, tal como se ha dispuesto en la Constitución, en un plazo de siete años a partir de la fecha en que el Congreso lo someta a la consideración de los Estados.

Enmienda XXII (1951)

Sección 1.

Ninguna persona podrá ser elegida más de dos veces para el cargo de Presidente, y nadie que haya ocupado el cargo de Presidente, o que haya actuado como Presidente por más de dos años de un periodo para el cual fue elegida otra persona, podrá ser elegido más de una vez para el cargo de Presidente. Empero, este artículo no se aplicará a ninguna persona que ocupe el cargo de Presidente cuando dicho artículo fue propuesto por el Congreso, y no impedirá que la persona que esté ocupando el cargo de Presidente, o que haga las veces de Presidente, durante el periodo en que este artículo entre en vigor, ocupe el cargo de Presidente o haga las veces de Presidente por el resto de dicho periodo.

Sección 2.

Este artículo no tendrá efecto alguno, a menos que haya sido ratificado como una enmienda a la Constitución por las Asambleas Legislativas de tres cuartas partes de los distintos Estados en un plazo de siete años a partir de la fecha en que el Congreso lo someta a la consideración de los Estados.

Enmienda XXIII (1961)

Sección 1.

El Distrito que constituye la sede del Gobierno de los Estados Unidos, designará en la forma que lo prescriba el Congreso: Un número de electores de Presidente y Vicepresidente igual al número total de Senadores y Representantes que le correspondería en el Congreso al Distrito si éste fuere un Estado, pero en ningún caso dicho número será mayor que el del Estado que tenga menos población; dichos electores serán adicionales a los designados por los Estados, pero para los fines de la elección del Presidente y el Vicepresidente serán considerados como electores designados por un Estado; y se reunirán en el Distrito y desempeñarán los deberes prescritos en el decimosegundo artículo de enmienda.

Sección 2.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XXIV (1964)

Sección 1.

El derecho de los ciudadanos de los Estados Unidos a votar en una elección primaria o en cualquier otra por el Presidente o el Vicepresidente, por electores del Presidente o el Vicepresidente, o por Senadores o Representantes en el Congreso, no les será denegado o restringido por los Estados Unidos ni por cualquier Estado por el hecho de no haber pagado cualquier capitación u otro impuesto.

Sección 2.

El Congreso tendrá facultades para hacer cumplir las disposiciones de este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XXV (1967)

Sección 1.

En caso de remoción del cargo, muerte o renuncia del Presidente, el Vicepresidente se convertirá en Presidente.

Sección 2.

Siempre que se presente una vacante en el cargo de Vicepresidente, el Presidente nombrará un Vicepresidente, quien tomará posesión de su cargo una vez que haya sido ratificado por mayoría de votos en ambas Cámaras del Congreso.

Sección 3.

Siempre que el Presidente, en una declaración escrita, comunique al Presidente pro t mpore del Senado y al Presidente de la Cámara de Representantes que est  incapacitado para desempeñar las facultades y obligaciones de su cargo, y en tanto no les transmita una declaración escrita que diga lo contrario, tales facultades y obligaciones serán desempeñadas por el Vicepresidente, en calidad de Presidente Interino.

Sección 4.

Siempre que el Vicepresidente y la mayoría de los funcionarios principales de los departamentos del ejecutivo, o de otro órgano como el Congreso, según lo disponga la ley, transmitan al Presidente pro t mpore del Senado y al Presidente de la Cámara de Representantes su declaración escrita de que el Presidente est  incapacitado para desempeñar las facultades y obligaciones de su cargo, el Vicepresidente asumir  de inmediato las facultades y obligaciones de dicho cargo como Presidente Interino.

Más tarde, cuando el Presidente transmita al Presidente pro t mpore del Senado y al Presidente de la Cámara de Representantes su declaración escrita de que ya no existe tal incapacidad, él reasumirá las facultades y obligaciones de su cargo, a menos que el Vicepresidente y la mayoría de los funcionarios principales de los departamentos del ejecutivo, o de otro órgano como el Congreso, según lo disponga la ley, transmitan dentro de un plazo de cuatro días al Presidente pro t mpore del Senado y al Presidente de la Cámara de Representantes su declaración escrita de que el Presidente est  incapacitado para desempeñar las facultades y obligaciones de su cargo. A partir de entonces, el Congreso tendrá que resolver la cuestión, reuniéndose en un plazo de cuarenta y ocho horas para ese propósito, si no se encuentra en sesión. Si dentro de los veintiún días siguientes a la recepción de la última declaración escrita o, si el Congreso no est  en sesiones, dentro de los veintiún días siguientes a la fecha en que dicho órgano fue convocado, el Congreso determina por dos tercios del voto de ambas Cámaras que el Presidente est  incapacitado para desempeñar las funciones y obligaciones de su cargo, el Vicepresidente seguirá desempeñando las mismas como Presidente Interino; de lo contrario, el Presidente reasumirá los poderes y obligaciones de su cargo.

Enmienda XXVI (1971)

Sección 1.

El derecho al voto de los ciudadanos de los Estados Unidos que tengan dieciocho años de edad o más no será denegado o coartado, ni por los Estados Unidos ni por Estado alguno, a causa de la edad.

Sección 2.

El Congreso tendrá facultades para poner en vigor este artículo por medio de la legislación apropiada.

Enmienda XXVII (1992)

Ninguna ley que modifique la remuneración por los servicios de los Senadores y Representantes podrá entrar en vigor mientras no se lleve a cabo una nueva elección de Representantes.

ANEXO III

1. La Guerra de la Independencia y el nacimiento de los Estados Unidos de América en el cine y la televisión (1775-1783)

El momento histórico más importante de Estados Unidos se refleja en el cine desde su propio origen. La filmografía que retrata la Guerra de la Independencia está constituida por películas que se han producido en todas las décadas desde que se inventó el cine, salvo en la primera, la que va de 1900 a 1910. La única excepción es un cortometraje titulado *Washington Under the British Flag* (J. Stuart Blakton, 1909).

A continuación se reseñan las películas y series de televisión más destacadas, cuyos argumentos giran en torno a la época de la independencia de las colonias británicas de América. Se han incluido por orden cronológico y se han elegido en función de su calidad cinematográfica o por la importancia de los artistas que tomaron parte en ellas:

- *The Declaration of Independence* (1911). Cortometraje de director no acreditado que supone la primera incursión del cine en tan relevante acontecimiento del año 1776.
- *América (America)*, David Wark Griffith, 1924). Fiel a su estilo planteado en otras grandes producciones anteriores como *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation)*, David Wark Griffith, 1915) o *Intolerancia (Intolerance)*, David Wark Griffith, 1916), Griffith sitúa en el contexto de la Revolución Americana la historia de amor entre un galán perteneciente a una familia de Virginia a favor de la independencia y una joven cuya familia es adepta a la corona inglesa. La película realiza una panorámica de la guerra filmando gran parte de los momentos históricos más destacados de la contienda. Como es habitual en Griffith los excesos melodramáticos caracterizan la producción.
- *The Declaration of Independence* (Crane Wilbur, 1938). Cortometraje que se centra en los avatares que rodean a la firma de la Declaración de Independencia que tiene lugar en Filadelfia y, en concreto, en el voto del estado de Delaware que inclina la balanza a favor de la misma.
- *Sons of liberty* (Michael Curtiz, 1939). Cortometraje cuyo protagonista es un patriota americano que ayudó a financiar la guerra de la Independencia.
- *Corazones indomables (Drums Along the Mohawk)*, John Ford, 1939). Película que supone la antesala de uno de sus films más conocidos, *La diligencia (Stagecoach)*, John Ford, 1941), y narra la historia de una joven pareja de recién casados que abandonan Nueva York para iniciar una nueva vida en la frontera, justo en el momento en que estalla la guerra de la Independencia. La esperada placidez da paso a la constante intranquilidad en la que vivirán a partir de ese momento, asediados repetidamente por los indios mohawk, aliados de los británicos. El espíritu irreductible de los protagonistas destacará ante las contrariedades que les ofrece el destino. Como suele ser habitual en Ford, el director apela a la épica en su película.
- *Pasión de libertad (The Howards of Virginia)*, Frank Lloyd, 1940). Una joven aristócrata reniega de su cómoda posición social para casarse con un plebeyo con ideales democráticos. En plena guerra por la independencia la boda le pone en conflicto con su padre. Además, esta crisis se ve incrementada cuando su reciente marido acude al frente a combatir. En el campo de batalla se encontrará con el padre de su mujer y ambos reconocerán las virtudes del otro.
- *El discípulo del diablo (The Devil's Disciple)*, Alexander Mackendrick, 1959). El director de la conocida *El quinteto de la muerte (The Ladykillers)*, Alexander Mackendrick, 1955) se embarca en un drama ambientado en plena Guerra de la Independencia que supone la adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima de Bernard Shaw. En ella un

hombre es confundido por el reverendo de un pueblo de Nueva Inglaterra y es raptado por los soldados ingleses. La crisis moral que vive el verdadero reverendo cuando decide atacar a los soldados ingleses para rescatar a quien se ha hecho pasar por él, revelará la verdadera vocación de cada uno. Kirk Douglas y Burt Lancaster encarnan a los dos personajes principales.

- *The Patriots* (George Schaefer, 1963). Película para televisión protagonizada por Charlton Heston que se ambienta en los momentos posteriores a la guerra de la Independencia y en concreto en las disputas internas acerca de la mayor o menor concesión de poder al gobierno central. Se aprecia en la película cómo estas disputas dialécticas, que enfrentaron, sobre todo, a Alexander Hamilton y a Thomas Jefferson, ayudaron a asentar la democracia. Es la adaptación televisiva de un éxito de Broadway de Sidney Kingsley.
- *1776* (Peter H. Hunt, 1972). Musical que adapta el argumento de la obra que se estrenó en Broadway y cuyo máximo responsable fue Peter Stone. El escritor recogió la letra para componer las canciones de las memorias y los escritos reales que legaron a la posteridad los Padres Fundadores. Tal y como indica el título, la trama de la película se centra en los acontecimientos que rodearon a la firma de la Declaración de Independencia.
- *Valley Forge* (Fielder Cook, 1975). Película para televisión cuyo eje argumental se centra en el momento en que George Washington localiza un área, cerca de Filadelfia, para pasar el invierno tras los duros combates. El lugar los mantiene a salvo de los ingleses pero no de las enfermedades, al agotamiento y el hambre. El futuro presidente es pesimista respecto al devenir de la guerra por las duras condiciones climatológicas a las que está expuesto su ejército, rodeados de frío y humedad permanentes. Sin embargo, el ejército continental logra sobrevivir al invierno y continuará plantando batalla a los ingleses durante cinco años más.
- *Revolución* (*Revolution*, Hugh Hudson, 1985). El director de *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) dirige esta película, protagonizada por Al Pacino y Donald Sutherland, que narra la historia de un colono ajeno a la causa de la revolución cuyo hijo se alista en el ejército. La búsqueda de su hijo provocará un cambio en su visión de los acontecimientos y terminará convirtiéndose en un luchador por la causa de las colonias, sobre todo, cuando descubra las atrocidades cometidas por el ejército británico.
- *The American Revolution* (Lisa Bourgojian, 1994). Película documental de una hora de duración en la que se cuentan los hechos más relevantes de la Guerra de la Independencia. La voz de un narrador va saltando de forma abrupta entre los momentos históricos más destacados de la guerra y la conducción del relato se ve interrumpida con frecuencia por la intervención de distintos historiadores que profundizan en la anécdota planteada por el narrador. George Washington y su planteamiento militar de la guerra se convierte en el principal protagonista del documental. Las recreaciones históricas no son muy abundantes y, en lugar de la ficción documental, predominan las panorámicas sobre cuadros y bocetos que ilustran esos instantes históricos.
- *Liberty! The American Revolution* (Ellen Hovde y Muffie Meyer, 1997). Documental realizado para emitirse directamente en televisión que a lo largo de seis episodios que recrea el nacimiento de Estados Unidos, desde la aparición del abusivo impuesto de los sellos en 1765 hasta la firma de la Constitución en 1789 y la inclusión en la misma de la Declaración de Derechos de Virginia. Los distintos episodios combinan las declaraciones de expertos historiadores que relatan cómo se produjeron los acontecimientos en base a la documentación estudiada, con momentos interpretados por actores que declaman su texto ateniéndose a las verdaderas reflexiones que los Padres Fundadores dejaron escritas en distintas cartas y libros. Las imágenes filmadas de los lugares donde tuvieron lugar los momentos más destacados, se mezclan con otras imágenes más líricas o poéticas que inducen a la reflexión. Una y otra, se suceden siempre acompañadas por la voz de un narrador que guía la cadena de acontecimientos.

- *Founding Fathers* (Mark Hufnail y Melissa Jo Peltier, 2000). Al hilo de los dos anteriores documentales que se han detallado, ésta vez la narración se centra en cada uno de los más importantes Padres Fundadores. La producción combina momentos de ficción que subrayan los hechos narrados, con entrevistas a historiadores.
- *The Crossing (George Washington: la leyenda*, Robert Harmon, 2000). Película realizada para emitirla directamente en televisión. Su escaso presupuesto se refleja en cada uno de los fotogramas que no llegan a proyectar, en ningún momento, la épica de la historia que está narrando. El argumento se centra en el momento en que Washington decide cruzar el río Delaware con el objetivo de llevar a cabo un ataque sorpresa que otorgue la primera victoria de la guerra al diezmado y desmoralizado ejército continental. El riesgo que conlleva el plan y la desconfianza que se expande entre sus seguidores provoca que deba salir a la luz el verdadero líder que se esconde bajo los galones de comandante en jefe del ejército colonial.
- *El patriota (The Patriot*, Roland Emmerich, 2000). Superproducción dirigida por el más megalómano de los directores actuales. La peripecia del personaje interpretado por Mel Gibson, un granjero tan sólo preocupado de cuidar a su familia, se asemeja bastante a la del trampero que encarna Al Pacino en *Revolución*. Ambos son individuos en los que predomina el quehacer doméstico por encima de las causas patrióticas. Sin embargo, acontecimientos que escapan a su control terminan involucrándolos en la batalla y convirtiéndolos en valedores de la causa americana. La lucha por defender su tierra contra la injusticia de los británicos se convierte también en la batalla por defender a su familia. La película hace especial hincapié, por primera vez en la historia del cine, en la ayuda que el ejército francés prestó a la independencia americana. De esta manera, se mostró de forma indirecta las consecuencias de las buenas gestiones diplomáticas realizadas en París por John Adams y Benjamin Franklin.
- *Founding Brothers* (Melissa Jo Peltier, 2002). Documental para televisión de más de tres horas de duración en la que se relatan los entresijos que, finalmente, dieron forma a la Constitución de los Estados Unidos de América. Esto es, no se centra en la guerra por la independencia sino en los pasos posteriores y las responsabilidades que asumieron cada uno de los Padres Fundadores que firmaron la segregación del imperio británico. Se combinan, como en los anteriores documentales, la voz de un narrador y la de ilustres intérpretes que relatan los pensamientos y reflexiones de Washington, Adams, etc... con imágenes actuales de los sitios históricos y escenas de ficción que ayudan a hacer el documental más ameno. No faltan, desde luego, la opinión y el punto de vista de diversos historiadores que, sin duda alguna, otorgan mayor rigor a la narración. El objetivo del documental es mostrar cómo la unión que caracterizó a los Padres Fundadores durante el periodo independentista se convirtió en disparidad de criterios cuando llegó el momento de enfocar el futuro de la nación.
- *The Revolution* (Peter Schnall, 2006). Documental del canal Historia que combina con fluidez las intervenciones de historiadores con escenas interpretadas por actores que ilustran con mucha carga dramática los momentos concretos a los que se va refiriendo el narrador. La minuciosidad y el cuidado con el que están realizados los trece episodios del documental, no sólo por la multitud de detalles históricos que aporta, sino también por la cuidada puesta en escena, que lo hace más atractivo y accesible a más público, lo convierten en uno de los principales testimonios producidos sobre la Guerra de la Independencia y sus consecuencias. El sonido, la banda sonora, las interpretaciones pero, sobre todo, la variada y compleja planificación infunden de drama y conflicto lo que en teoría debería ser una narración de sucesos históricos.
- *We Fight to Be Free* (Kees Van Oostrum, 2006). Cortometraje de ficción que se centra, exclusivamente, en la figura de George Washington y en los logros militares y políticos que lo han convertido en un líder para todos los norteamericanos. La historia ensalza el desinteresado servicio a la unión de la nación que desempeñó con absoluta integridad y honorabilidad. Incide, también, en una forma de ser humilde que le permite asumir su labor como un deber y una responsabilidad como ciudadano del nuevo país.

En definitiva, el espíritu idealista es el sentimiento final que transmiten las producciones audiovisuales que centran su acción en la Guerra de la Independencia de las colonias de Norteamérica. En ellas se destaca, como no podía ser de otra forma, el liderazgo político y moral, de los siempre virtuosos, Padres Fundadores. Como es obvio, destaca George Washington, como la personalidad a la que más se acude, desde el punto de vista cinematográfico, a la hora de mostrar un ejemplo que represente el espíritu de los Padres Fundadores.

2. La Guerra de Secesión en el cine y la televisión

Al igual que que sucede con la producción cinematográfica de la anterior contienda, la Guerra Civil norteamericana ha ocupado mucho metraje de celuloide y grabaciones para la televisión. El punto de vista que se ha mostrado ha sido más caleidoscópico que el de la Guerra de la Independencia que exclusivamente proporciona el punto de vista colonial. Entre ellas, hay que destacar, sobre todo, las que convierten al decimosexto presidente de Estados Unidos, Abraham Lincoln, en protagonista de la contienda bélica. Las películas y series de televisión más destacadas que han narrado la Guerra de Secesión se citan a continuación:

- *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, David Wark Griffith, 1915)*. Sin duda alguna, una de las películas más conocidas de la historia que basan su argumento en la Guerra de Secesión. Si bien es cierto, su título puede resultar engañoso. Para Griffith, el contexto histórico no es más que la excusa para desarrollar la historia de dos familias amigas a las que el estallido de la guerra terminará enfrentando. Además, la película no termina cuando concluye la guerra sino que reflexiona acerca del nacimiento del Ku Klux Klan que, además, Griffith terminará justificando en un claro alegato racista.
- *El maquinista de La General (The General, Buster Keaton, 1927)*. Brillante incursión cómica en la cruenta guerra de Secesión. No podía ser de otra forma viniendo de Buster Keaton, que también protagoniza la película. En la historia da vida al maquinista de una locomotora que vive en el Sur y que está enamorado de una bella dama. Cuando un batallón del ejército del Norte robe la máquina y secuestre a su amada, debe ingeniárselas para penetrar en las líneas enemigas y volver sano y salvo con sus dos amores: la dama y la máquina. La película es un hito del cine mudo y una referencia en cuanto a las soluciones técnicas aportadas en la dirección por Buster Keaton, como, por ejemplo, el derrumbamiento del puente que fue rodado realmente, sin ayuda de maquetas.
- *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939)*. Sin duda alguna, la película más conocida de todos los tiempos. Narra una épica historia de amor entre un arrogante vividor del sur y una egoísta chica muy atada a la tradición sureña. Ambos se conocen el mismo día en que el Norte declara la guerra al Sur. Así que, con el telón de fondo de la contienda, el amor que ambos se profesan, cada cual, a su manera se verá puesto a prueba a lo largo de los cuatro años de enfrentamientos bélicos y, sobre todo, cuando las viejas costumbres sureñas corran el riesgo de ser eliminadas por el triunfo del Norte. De esta forma, la realidad después de la guerra, marcada por los nuevos tiempos que se avecinan, pondrán a prueba la capacidad de adaptación de ambos.
- *Camino de Santa Fe (Santa Fe Trail, Michael Curtiz, 1940)*. Largometraje que acontece en los años que preceden a la guerra de Secesión. Narra la historia de dos amigos recién licenciados en el ejército que son enviados a uno de los puntos militares más conflictivos: la frontera con el salvaje Oeste. Sin embargo, el distanciamiento, cada vez más grande entre los estados del Norte y del Sur, determinará que deban realizar incursiones para frenar la inminente batalla civil. El espíritu pacifista que envuelve a la película provoca una extraña defensa del anti-abolicionismo.
- *Medalla roja al valor (The Red Badge of Courage, John Huston, 1951)*. Mezcla de cine de aventuras y redención, características de su director, la película narra la historia de un joven que se alista en el ejército de la Unión con afán aventurero. En el horror de la guerra descubrirá para su sorpresa una cobardía innata que atenaza todos sus músculos.

Sin embargo, dispuesto a redimirse y a olvidar la vergüenza que padeció ante su unidad vuelve a alistarse armado de valor para demostrar quién es en realidad.

- *La gran prueba (Friendly Persuasion, William Wyler, 1956)*. Al inicio de la Guerra de Secesión, una familia de cuáqueros que viven en el norte se ven enfrentados a un fuerte dilema moral: respetar la paz y la postura contraria a la guerra que ordena su religión y, por lo tanto, ser humillados y acusados de cobardes por el resto de sus vecinos o acudir al frente a combatir. Cuando las tropas del Sur se acercan a su territorio, uno de los hijos decide alistarse en el ejército para salvar el honor de su familia, sin pensar que tal acto provocará el disgusto de la madre.
- *Misión de audaces (The Horse Soldiers, John Ford, 1959)*. Un severo capitán de la Unión debe cruzar las líneas de defensa del ejército de la Confederación con el objetivo de destruir sus líneas de abastecimiento. En el camino se cruzarán con una joven sureña que descubre todo el plan y a la que deben raptar para evitar que su estrategia sea desvelada.
- *El fuera de la ley (The Outlaw Josey Wales, Clint Eastwood, 1976)*. Eastwood aporta su particular granito de arena a la guerra civil estadounidense con una historia que remite a las del personaje que le dio prestigio, Harry Calahan. La película cuenta la historia de venganza de un granjero del Sur que, tras el asesinato de su familia a manos de unos soldados del Norte, decide incorporarse a un batallón confederado que sigue combatiendo después de que se haya firmado la paz.
- *Azules y grises (The Blue and the Gray, Andrew V. McLaglen, 1982)*. Miniserie televisiva que se anticipó a *Norte y Sur* (1985) y que plantea un hilo conductor muy similar: viejos amigos a los que la Guerra de Secesión termina enfrentando. En este caso, se cruzan las vidas de un artista que ingresa en el periódico de su tío en Gettysburg y cuyo primer trabajo es dibujar el juicio contra el abolicionista John Brown. Allí conocerá a Jonás al que le terminará uniendo una gran amistad pero a los que la contienda bélica separará.
- *Norte y Sur (North and South, Richard T. Heffron, 1985)*. Popular serie de televisión que se prolongó a lo largo de quince episodios y que cuenta la historia de dos jóvenes, uno del norte y otro del sur, que se conocen en la Academia militar de West Point. Allí se convierten en íntimos amigos pero el estallido de la Guerra Civil provocará que luchen en bandos opuestos.
- *Tiempos de gloria (Glory, Edward Zwick, 1989)*. Película de corte épico que narra cómo se constituyó el primer ejército de la Unión formado por ciudadanos negros. El conflicto de la historia se plantea cuando asoma la rivalidad que enfrentó a algunos militares del Norte que son reacios a dar las armas a aquellos que luchaban por liberar a sus semejantes.
- *Gettysburg* (Ronald Maxwell, 1993). Antológica película de cuatro horas y cuarto de duración que centra el argumento en todos los hechos que acontecieron y que giraron en torno a la crucial y definitiva batalla de Gettysburg. Intercala los puntos de vista de ambos mandos y refleja con minuciosidad los tres días que duró la batalla.
- *Cabalga con el diablo (Ride with the Devil, Ang Lee, 1999)*. Largometraje dirigido por el polifacético director taiwanés, que cuenta la historia de dos amigos de la infancia que se convierten en guerrilleros por la causa del sur cuando estalla la guerra. Con delicadeza y eludiendo las grandes batallas, Lee, pretende echar una mirada más íntima a los personajes y construye una película de decisiones y elecciones vitales, más que de acción.
- *Cold Mountain* (Anthony Minghella, 2003). Tras el inesperado éxito que obtuvo con *El paciente inglés (The English Patient, Anthony Minghella, 1996)*, Minghella ambienta otra historia de amor imposible en un nuevo conflicto bélico. Un combatiente del sur lleva a cabo una auténtica odisea para retornar al hogar donde le espera su amada. La crueldad de

la batalla es puesta de manifiesto en ambos bandos. La película se convierte, de esta forma, en un alegato antibelicista envuelto en una desgarrada historia de amor con tintes homéricos. En este sentido, son palpables y deliberadas las semejanzas con el regreso de Ulises a Ítaca y la paciente espera de Penélope en la isla.

- *Dioses y generales (Gods and Generals, Ronald Maxwell, 2003)*. Relato épico de casi cuatro horas de duración que abarca los dos primeros años de la guerra. Pone el foco, sobre todo, en la división que se originó en la nación y en el enorme abismo al que se arrojaba al tener dos facciones tan enfrentadas. El punto de vista del guión va intercambiando momentos e instantes que acontecen en uno y otro bando.
- *Gettysburg: tres días para un destino (Gettysburg: Three Days of Destiny, Robert Child, 2004)*. Película para la televisión que conmemora el ciento cuarenta aniversario de la batalla más importante de la guerra civil norteamericana. De escasa duración para contar con solvencia la cantidad de detalles que rodearon al enfrentamiento final, la película sabe a poco, sobre todo, cuando se la compara con la monumental obra de Ronald Maxwell estrenada en 1993.

3. El Crack del 29 y la gran Depresión en el cine y en la televisión

Cuando el crack de la Bolsa de Nueva York provoca un terremoto de consecuencias económicas y humanas tan catastróficas como el que tuvo lugar en el otoño de 1929, el cine ha cumplido un poco más de treinta años de existencia. Por lo tanto, la primera novedad que ofrece esta crisis social respecto a las anteriores es que al mismo tiempo que la están padeciendo millones de individuos en todo el país, el cine se puede convertir en altavoz de su sufrimiento. Además, la narrativa cinematográfica, a finales de la década de los años 20, ya es bastante solvente. La aparición del sonido en 1928 supone una innovación que aúpa definitivamente a la industria del cine como el primer medio cultural de entretenimiento de masas. Sin ir más lejos, el investigador Brian Neve deja muy claro en su libro *Film and Politics in America* que el éxito de las películas de Frank Capra durante los años 30 se atribuyó a la nostalgia sentida por parte de los ciudadanos de los años anteriores al crack del 29. La *screwball comedy*, género cómico por excelencia del cine clásico americano, que nace en la primera mitad de la década de los 30, es el pilar fundamental donde se apoyan los ciudadanos norteamericanos para olvidar sus problemas y penurias disfrutando de un rato entretenido de evasión. De tal forma, se convierte en uno de los géneros que asumen la tarea de renovar y difundir los cristalinis ideales de los Padres Fundadores. Como recoge Román Gubern en su libro dedicado a la Historia de Cine:

“Era lógico que en el cine se produjese un movimiento paralelo, sobre todo desde el momento en que Franklin D. Roosevelt gana las elecciones en 1932 e inaugura la etapa del *New Deal*, que promueve el reformismo en el campo económico y social y estimula la autocrítica en el político e intelectual. Este clima colectivo explica la súbita radicalización de buena parte de la producción de Hollywood en estos años, que parece alcanzar por fin una edad adulta con el examen crítico de los grandes problemas que ensombrecen el rostro del país, desde los grandes monopolios hasta el paro obrero, desde la administración de la justicia hasta la corrupción política, pasando por las instituciones penitenciarias y los problemas agrarios” (Gubern 2006: 209).

Estas son las películas y series de televisión más destacadas que retratan el tema de la Gran Depresión y la crisis social que originó:

- *Fueros humanos (Man's Castle, Frank Borzage, 1933)*. Apoyándose en su destacada sensibilidad para los melodramas y las historias de amor o amistad, Borzage, sitúa esta vez en la época de la Gran Depresión, su romántica historia de amor. En ella una joven arruinada y sin hogar y un granuja que la demuestra que es posible enfrentarse al día a día sin preocupaciones, a pesar de las dificultades, cultivan una historia de amor que pondrá a prueba la fidelidad de ambos y cuyo final les dirigirá, subidos como polizontes en un tren, desprendidos de todo, hacia un futuro optimista y esperanzador donde todo es posible si existe el amor incondicional. En definitiva, la fuerza del amor como superación de los problemas de la Gran Depresión.

- *Wild Boys of the Road* (William A. Wellman, 1933). En plena Depresión, dos amigos huyen del hogar familiar para evitar ser una carga para sus respectivos padres, a quienes la crisis económica ha dejado sin trabajo y con la obligación de darles de comer. En su camino hacia la ciudad se encuentran con otros chicos en la misma situación. El final de la película combina parte del optimismo que ha conducido las decisiones de los dos protagonistas con cierto sabor agri dulce que proporciona la inexpugnable realidad a la que se enfrentan.
- *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934). La trama de la película es una toma de conciencia de los valores que el capitalismo ha derrumbado y pisoteado. La historia se centra en una joven pareja a quien la realidad de la crisis ha dejado sin empleo y altamente endeudada. De esta manera, abandonan la ciudad y se establecen en una granja que empiezan a explotar para su subsistencia. Al final, terminan convirtiendo el lugar en una gran cooperativa social a la que muchos perseguidos por la crisis han ido a parar y en la que colaboran todos unidos provocando un idealista y optimista mensaje final.
- *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940). El hombre que se definió a sí mismo como el director que sólo hace películas del Oeste, compone el retrato más humano y más auténtico de cuantos se han hecho sobre la Gran Depresión. Basado en la novela homónima de John Steinbeck, la mirada humanista y social de Ford enmarcan un relato emotivo, moral y esperanzador sobre la emigración hacia las soleadas tierras de California (la tierra prometida) de una familia de granjeros, en busca del trabajo y el hogar que les han sido arrebatados en su Oklahoma natal por los tentáculos del capitalismo. En la película se hace hincapié en los campos de refugiados y en los depauperados trabajos con que se encuentran al llegar a su destino. Sin embargo, ante la constante desgracia, el optimismo final de Ford termina imponiéndose en el discurso de la madre que queda para siempre en la memoria.
- *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941). La película es un monumento a la responsabilidad social del cine y constituye junto con *Las uvas de la ira*, el documento antropológico definitivo en torno a la crisis económica de la década de los años 30. En ella, un director experto en producir eficaces películas de entretenimiento pretende dar un giro a su carrera para convertirse en un autor de reconocido prestigio. La razón del cambio reside en que se muestra profundamente sensibilizado ante la desgracia social que recorre el país. De esta forma, se sumerge en los ambientes marginales para conocerlos de primera mano y poder realizar películas más realistas. En su búsqueda por averiguar lo que están padeciendo los más desfavorecidos descubrirá que el cine para ellos consiste en ver películas de entretenimiento que les hagan olvidar momentáneamente sus más inmediatos problemas.
- *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967). Más allá de que la película sea, principalmente, recordada por sus innovaciones en el montaje de imágenes y sonido, lo importante, en este caso, es que la historia narra las peripecias de dos ladrones, un chico y una chica, que durante la época de la Gran Depresión se dedicaban a robar bancos para entregarles el dinero a los más desfavorecidos. Ambos recorren las desmanteladas tierras del Medio-Oeste norteamericano e inician, a la vez, una huida de las autoridades que les conducirá hasta un callejón sin salida. La violencia que explota en muchas de las situaciones contrasta con otras donde se impone un tono más relajado. En este equilibrio de sensaciones, en cualquier caso, termina imponiéndose el pesimismo acorde con los tiempos de Vietnam.
- *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sydney Pollack, 1969). Mirada agria a la Depresión protagonizada por una chica al borde del suicidio que recupera la esperanza de vivir cuando conoce a un joven con ganas de ser director de cine. Un concurso de baile que otorga una generosa cantidad de dinero al ganador se convierte en el detonante del filme. El problema es que el baile lo gana la última pareja que deje de bailar al compás de la música. El objetivo de conseguir sus sueños y una vida mejor entra en conflicto con el agotamiento físico de las parejas que ponen todas sus

ilusiones en dicho baile. La angustia que exhalan los personajes apoyada por las carcajadas del público asistente provocan que este filme, atípico por su retrato de la Depresión, confiera un punto de vista cínico y desesperanzador del género humano. De nuevo, la época en la que se rodó era muy propicia para facilitar esta mirada donde la inocencia, la ingenuidad y la esperanza son pisoteadas sin miramientos.

- *Luna de papel (Paper Moon, Peter Bogdanovich, 1973)*. Ambientada en un género inusual para la historia que relata, la comedia, la trama gira en torno a un vendedor de biblias ambulante que se dedica a engañar a las ancianas. En un momento dado, tendrá que acoger bajo su cuidado a la hija de una antigua amante que aprenderá las bases del oficio rápidamente llegando, incluso, a salvar de varias circunstancias comprometidas a su protector. La delincuencia a la que muchos individuos se vieron arrojados por la crisis como único medio de supervivencia es analizado bajo el paraguas de la comedia en esta película que, además goza de un final optimista.
- *Esta tierra es mi tierra (Bound of Glory, Hal Ashby, 1976)*. Biografía de carretera, o mejor dicho ferrocarril, en la que el protagonista Woody Guthrie recorre el país en los vagones de trenes de mercancías en busca de un trabajo que ha perdido en su Texas natal. Esto le permite entrar en contacto con los individuos de la clase obrera más desfavorecidos por la Gran Depresión. Al mismo tiempo que recibe la inspiración para contar sus historias ayudado por la guitarra.
- *En un lugar del corazón (Places in the Heart, Robert Benton, 1984)*. Una joven recientemente enviudada con dos hijos se ve obligada a enfrentarse a los duros tiempos de la Depresión. En su lucha le ayuda un fiel criado negro y un huésped ciego que es acogido en el hogar. Las dificultades económicas serán cada vez más acuciantes y poco a poco se ve obligada a ir demorando el pago de la hipoteca de la vivienda.
- *De ratones y hombres (Of Mice and Men, Gary Sinise, 1992)*. Historia basada en una novela de John Steinbeck que relata el devenir de dos amigos, uno de ellos discapacitado mental, que en los tiempos de la Gran Depresión deambulan por distintos lugares en busca de trabajo. Cuando por fin lo encuentran, todo parece ir bien hasta que la esposa del terrateniente que les ha contratado les crea un serio problema. El peligro que origina tan inesperada situación provoca en el amigo que no es discapacitado el dilema de elegir entre él mismo o su inseparable e inocente compañero de fatigas para poder salir indemne de la situación. En un momento tan duro como el de la crisis social y económica que atraviesa el país, en esta película también se reflejan las características con las que las crisis suelen aparecer: las crisis de valores.
- *Cinderella man: el hombre que no se dejó tumbar (Cinderella man, Ron Howard, 2005)*. Con esta película se actualizan los valores que muchos de los dramas ambientados en la Gran Depresión quisieron transmitir en la década de los 30: la fe en uno mismo hace que todo sea posible. La actualización de uno de los principales valores que legaron los Padres Fundadores cuando constituyeron la nación, el individualismo que da origen al *sueño americano*, se pone de manifiesto en esta emotiva historia de superación de un boxeador de poco talento que se ve obligado a volver al cuadrilátero, cuando su familia vive acuciada por las deudas y el paro en plena crisis económica. El triunfo de las buenas intenciones convierte esta producción en un referente actual del optimismo en situaciones difíciles.
- *Mildred Pierce (Todd Haynes, 2011)*. La historia relata la lucha por la supervivencia de una madre soltera en su intento por dar de comer a sus dos hijos en plena Depresión. La carencia de ofertas de trabajo junto a la complicada tarea personal a la que se enfrenta como madre, la educación de los niños, convierten esta serie de televisión de cinco episodios en otro prototipo de calidad sobre la superación personal de las dificultades. De nuevo, por lo tanto, un elogio a la voluntad individual como única forma para superar las desavenencias.

No obstante, como se puede apreciar en la lista de las películas más representativas de esta crisis se detectan tres filmes cuyos mensajes no coinciden con la exaltación de los ideales liberales, tal y como eran vistos por los Padres Fundadores: *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sydney Pollack, 1969) y *De ratones y hombres* (*On Mice and Men*, Gary Sinise, 1992). Las tres películas ofrecen una mirada agria y nada optimista sobre los tiempos de la Depresión y observan dicho periodo de la historia norteamericana sin ninguna esperanza. Sin duda alguna, a esta mirada ayuda el hecho de que dos de ellas fueran filmadas en plena crisis de Vietnam. De hecho, las dos únicas producciones cinematográficas sobre la Depresión rodadas en este momento. La otra, *De ratones y hombres*, estrenada a principios de los noventa, sigue teniendo una mirada pesimista sobre los tiempos de la Depresión. A ello pudo contribuir el halo de desconfianza política que se aposentó en la sociedad estadounidense desde Vietnam infligiendo un notorio daño al idealismo congénito

4. La Guerra de Vietnam en el cine y la televisión

La guerra del Vietnam trae consigo la mayor de las crisis sociales que ha podido experimentar el país: la ruptura entre la sociedad norteamericana y su presidente. A continuación, el listado de las películas y series de televisión que recogen la guerra de Vietnam como la trama principal de sus argumentos:

- *In the Year of the Pig* (Emilie de Antonio, 1968). Documental realizado en pleno apogeo del conflicto de Vietnam. Las entrevistas realizadas a militares, periodistas y políticos se entremezclan con material de archivo de la contienda, cuyas impactantes imágenes transmiten el horror de la guerra y el sufrimiento de civiles y soldados. El documental muestra, por lo tanto, la división de opiniones originadas por la intervención norteamericana en Vietnam que acabaron fragmentando el país y sumiéndolo en la discordia ideológica.
- *Boinas verdes* (*The Green Berets*, John Wayne y Ray Kellogg, 1968). Un coronel del ejército destinado a Vietnam invita a un reportero para que conozca de primera mano las actividades a las que se dedica el cuerpo especial que él mismo dirige. La misión, en concreto, consiste en secuestrar a un alto mando vietnamita. Película optimista realizada durante la contienda, con la misión de alentar a las tropas y reducir al mínimo el escepticismo que se había instaurado en la sociedad norteamericana y que alcanzaba su auge por esas fechas.
- *Hearts and Minds* (Peter Davies, 1974). Documental realizado al terminar la batalla que explora dos caminos distintos: las secuelas que la guerra ha dejado en Vietnam y sus gentes y el contexto social que existía en Estados Unidos, con la lucha por los derechos civiles en pleno apogeo y el racismo imperante y la presión militar que provocó el envío de tropas al sudeste asiático. Se trata de un documental crítico con la actuación de Estados Unidos en Vietnam.
- *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978). Antes de caer en desgracia y verse relegado del circuito de directores de cine más importantes del momento, debido al agujero presupuestario que supuso la elaboración en 1980 de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*), Michael Cimino elaboró un hermoso canto a la amistad incidiendo en la separación que las heridas mentales, como consecuencia de la participación en la guerra de Vietnam, inflige en unos amigos. De nuevo el horror y las secuelas de la batalla, provocan una mirada despiadada sobre los trastornos que provoca en el ser humano, en este caso, en sus relaciones sociales y personales.
- *Los chicos de la compañía C* (*The Boys in Company C*, Sidney J. Furie, 1978). Película que supone un precedente de la posterior *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987), en cuanto a la estructura de la trama. Como aquella, también divide su argumento en dos partes bien diferenciadas: el entrenamiento de la compañía en Estados Unidos y el batacazo con la cruda realidad en el campo de batalla. La crueldad de la guerra provoca que los soldados de dicha compañía decidan formar un equipo de fútbol

para hacer partidos de exhibición en la retaguardia que les permitan evadirse de la realidad.

- *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Seguramente la obra maestra definitiva sobre la Guerra de Vietnam. Coppola mezcla, por un lado, el horror de la guerra pero retratándola de forma que va penetrando en la psicología del individuo para cambiarla completamente, con el libro de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, de donde extrae la excusa argumental, tanto en la parte que se centra en el retrato psicológico del personaje protagonista como la que refleja la expedición río arriba, hacia el interior de la selva, de un grupo personas. En este caso, un comando de soldados norteamericanos que han recibido la misión de asesinar a un coronel, también estadounidense, que se ha erigido jefe de una tribu de indígenas en el corazón de la selva vietnamita.
- *Más allá del valor* (*Uncommon Value*, Ted Kotcheff, 1983). Película que retrata a un grupo de veteranos que regresan a la guerra voluntariamente para rescatar al hijo de uno de ellos que ha sido hecho prisionero por el ejército vietnamita. La operación es financiada por un rico hombre de negocios cuyo hijo también se encuentra atrapado en Vietnam. Película optimista, protagonizada por un grupo de héroes alejada de las visiones más devastadoras y oscuras de la guerra.
- *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Un soldado estadounidense es enviado a la frontera entre Vietnam y Camboya para incorporarse a un pelotón que realizará incursiones en Vietnam. Los ideales inicialmente mostrados y la esperanza depositada en el triunfo final por parte del protagonista se verán paulatinamente frustrados cuando entre en contacto con los horrores de la batalla. Al mismo tiempo tendrá que soportar las constantes burlas de sus compañeros. Descarnado y crudo retrato de la deshumanización que produce la guerra.
- *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987). Duro alegato antibelicista mostrado de una forma más directa y cruda que en *Apocalypse Now*. La película tiene dos partes muy bien diferenciadas: la dura preparación de los marines en un campo de entrenamiento antes de ser destinados a Vietnam, donde el objetivo es reducirles la voluntad al mínimo para volverles insensibles ante los horrores de la guerra y la otra mitad de la película centrada en el envío del batallón al corazón de la batalla. La deshumanización del soldado ejercida por un cruel sargento en el entrenamiento previo a la entrada en combate, persiste, sin duda, como la crítica más dura y severa que el cine haya hecho jamás a la institución militar estadounidense.
- *Camino al infierno* (*Tour of Duty*, L. Travis Clark y Steven Duncan, 1987). Serie de televisión que ahonda en lo que fue la guerra de Vietnam, a lo largo de tres temporadas. La trama principal sigue a un pelotón multirracial del ejército norteamericano destinado a Vietnam, el cual se utiliza como excusa para mostrar el uso de drogas durante la guerra, el papel de los periodistas en la misma y la segregación racial, entre otros temas.
- *Good morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987). Una visión de las barricadas de la contienda. En la película se cuenta la historia de un nuevo locutor de radio enviado a Saigón para entretener a las tropas con un programa. Lejos de parecerse a los aburridos comentaristas anteriores, el nuevo estilo del recién llegado causa furor entre los soldados. Aunque no tanto entre los superiores que no verán con buenos ojos la libertad y el desenfado con los que trata algunos de los temas más delicados de la contienda.
- *La colina de la hamburguesa* (*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987). El enfrentamiento por la toma de una colina entre el ejército estadounidense y el Vietcong ocupa todo el metraje de esta cruenta película cuyo mensaje final es mostrar el sinsentido de la guerra.
- *Playas de China* (*China Beach*, Rod Holcomb, 1988). Con un enfoque muy parecido al de M.A.S.H. pero contextualizado en la Guerra de Vietnam y en clave dramática, la trama de las cuatro temporadas que componen la serie se centra en los puestos de retaguardia del ejército. Por lo tanto, lejos de retratar el horror de la guerra en la primera línea de

batalla explora las relaciones que se establecen entre los miembros de un equipo médico y los soldados recién enviados a servir por su país.

- *Bat 21* (Peter Markle, 1988). Película que insufla un aire optimista a la guerra y sus héroes. La trama desarrolla la historia de un coronel cuyo avión es derribado tras las líneas enemigas y un piloto de reconocimiento que entabla contacto con él. A través de sucesivas conversaciones trata de elevar su moral y asegurarle que va a ser rescatado. La historia se complica cuando el coronel, no sólo tiene que intentar evitar a los soldados vietnamitas sino que está obligado a abandonar la zona cuanto antes, porque va a ser bombardeada por el ejército norteamericano.
- *Corazones de hierro (Casualties of War)*, Brian De Palma, 1989). El argumento de la película narra la enésima visión sobre el horror de la contienda. La historia sigue a un pelotón que combate en primera línea que tras arrasar un poblado vietnamita secuestran, violan y asesinan a una joven nativa. Sólo uno de ellos se resiste a formar parte de la cruel afrenta lo que provoca el enfrentamiento directo con el sargento que está a cargo del grupo. El cuestionamiento moral sobre las acciones en la batalla y cómo el entorno deshumanizado cala en la psicología de cada soldado son las principales ideas que la película explora.
- *Nacido el cuatro de julio (Born on the Fourth of July)*, Oliver Stone, 1989). Oliver Stone prosigue su alegato antibelicista tras *Platoon*, mostrando esta vez, la frustración de los ideales de un joven soldado que se alista voluntariamente en el ejército para defender a su país y a quien la guerra hará evolucionar hacia posiciones completamente opuestas. El espíritu de la sociedad norteamericana de los años setenta se recoge con eficacia en esta cinta que se divide en dos partes bien diferenciadas: la del campo de batalla que quiebra las ilusiones patriotas de su protagonista y la de la sociedad civil, mostrada a su vuelta de la contienda, de la cual se erige en portavoz contra la intervención en Vietnam.
- *El cielo y la tierra (Heaven and Earth)*, Oliver Stone, 1993). Al igual que *Nacido el cuatro de Julio*, esta película que compone el último relato cinematográfico de la trilogía que Oliver Stone dedica a la guerra de Vietnam, se divide en dos partes muy bien diferenciadas: la de la guerra y sus brutalidades y las consecuencias psicológicas de la misma y los traumas que acarrea. Lo que modifica, en este caso, es el punto de vista que salta del norteamericano de las dos películas anteriores al punto de vista vietnamita. En concreto, el de una mujer y su instinto de supervivencia en pleno conflicto, lo que le obliga a tomar todas sus decisiones con el único objetivo de sobrevivir a la guerra. La segunda parte de la película se centra en el matrimonio que contrae con un soldado norteamericano que conoció durante la guerra y su aclimatación a la vida estadounidense.
- *Cuando éramos soldados (We Were Soldiers)*, Randal Wallace, 2002). Película que constituye una de las pocas muestras enaltecedoras del ejército de Estados Unidos y de los soldados que tomaron parte durante la guerra. En concreto, el argumento se inspira en la batalla que tuvieron que librar cuatrocientos soldados norteamericanos contra dos mil vietnamitas, en el llamado “Valle de la Muerte”. El coraje, el valor, el compañerismo y la nobleza con la que asumieron su destino convierten a esta película en una excepción entre las películas que retratan la guerra de Vietnam.
- *Across the universe* (Julie Taymor, 2007). Película musical que centra su trama en las protestas acaecidas en algunas universidades de Estados Unidos, cuyos jóvenes se oponían a la guerra del Vietnam. Pero también están presentes la lucha por los derechos civiles y la explosión del rock and roll, cuya música se convierte en el hilo narrativo que conduce la trama de los protagonistas. Aunque la historia principal transcurre en Estados Unidos sobre todo, también existen imágenes de lo que fue la guerra de Vietnam.

La realidad y el cine se vuelven a dar la mano en su mirada. La diferencia es que si antes, durante la Gran Depresión, la alianza fue positiva y desde el cine se insuflaban dosis de moral, optimismo y evasión para sobrevivir a tiempos tan duros, a la vez que la sociedad mantenía la ilusión en la recuperación a partir de los mensajes de Roosevelt, en los años setenta el cine se deja influir por la

tendencia social pesimista y recoge esta sensación en sus argumentos, se hace más realista y menos idealista. “El cine estadounidense de los años setenta rompió con algunas de las normas establecidas vigentes hasta la fecha. Escaseaban los héroes y los romances, y los finales solían ser ambiguos y abiertos. La inseguridad reinante, las convulsiones sociales y las nuevas tendencias artísticas dieron forma a tres corrientes enlazadas entre sí, de las que surgirían algunas de las mejores películas estadounidenses jamás rodadas.” (Cousins 2005: 334). La mayor diferencia que existe entre las crisis pasadas y ésta es la ausencia de políticos con la categoría moral suficiente para levantar el ánimo del país y provocar la identificación de la sociedad con la figura del presidente.

5. El atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 en el cine y en la televisión

Al año siguiente de sufrir los atentados terroristas del 11 de septiembre se volvieron a repetir, a lo largo de Estados Unidos, acontecimientos sociales que recordaron a los que se produjeron de forma paralela a la Guerra de Vietnam, a finales de la década de los años 60. La injustificada invasión de Irak y las medidas de política interior que tomó la Administración Bush volvieron a soliviantar los ánimos de la ciudadanía estadounidense. De este modo, las producciones audiovisuales volvieron a recoger el sentir de la sociedad norteamericana, como en su momento lo hicieron las películas y series de televisión sobre Vietnam. Así lo recoge Sánchez-Escalonilla, en la introducción de su artículo *Hollywood and the Rhetoric of Panic: the Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks*, dedicado a cómo el cine observa esta alarma social causada por las amenazas externas:

“El terrorismo moderno y las películas sobre desastres comparten una estrategia emocional común: el impacto dramático en las audiencias a través de las fórmulas del pánico, el *phobos* en la tragedia clásica. Después de los ataques del 11-S, Hollywood ha experimentado una nueva restauración de los géneros populares, especialmente aquellos cuya trama principal es de invasión y catástrofe en el género de acción, ciencia ficción y fantasía. Este fenómeno ha permitido que directores y guionistas desarrollen temas de temor o miedo social entre 2001 y 2008 y sus conexiones con problemas como el conflicto entre seguridad nacional y libertades civiles, el riesgo de la xenofobia y las consecuencias de una guerra preventiva” (Sánchez-Escalonilla 2014: 11).

Como la Guerra de Irak fue una consecuencia indirecta de los ataques terroristas al World Trade Center, se van a descartar las películas cuyo argumento se centra en la intervención estadounidense en Irak. Por lo tanto, solo se van a reseñar producciones audiovisuales que desarrollan su argumento en torno a lo que aconteció el 11 de septiembre y en las consecuencias directas que tuvo sobre la población:

- *11'09'01- 11 de septiembre (11'09'01- September 11*, Samira Makhmalbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrisa Uedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn y Shohei Imamura, 2002). Película concebida por varios autores que reúne los puntos de vista de cada uno sobre los acontecimientos ocurridos el 11 de septiembre de 2001. Por lo tanto, la agrupación de cortometrajes otorga una visión poliédrica del terrible suceso, no tan lejano en el tiempo a la fecha de producción de este proyecto. Como dato peculiar señalar que cada cortometraje dura once minutos y nueve segundos.
- *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Documental del siempre polémico Michel Moore que pone en tela de juicio las acciones y las decisiones llevadas a cabo por el presidente George Bush, tras conocer el ataque terrorista a las Torres Gemelas. La política del miedo en defensa de un falso patriotismo y la invasión de Irak justificada por las inexistentes armas de destrucción masiva, centran buena parte de las ácidas críticas del director del documental.
- *United 93* (Paul Greengrass, 2006). Minuciosa reconstrucción del vuelo 93 de United Airlines que no llegó a impactar contra su supuesto objetivo: la Casa Blanca. La película recrea los hechos que pudieron ocurrir en el interior del avión, a partir de la colaboración de los familiares de las víctimas. Indaga sobre todo en cómo pudo producirse la rebelión de los pasajeros contra sus secuestradores una vez que aquellos supieron que iban a ser utilizados como bomba.

- *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006). Película que se centra en el rescate de dos bomberos que acabaron atrapados entre los escombros de una de las torres cuando se derrumbó. El punto de vista se mantiene, desde el momento del derrumbamiento en los dos protagonistas, rodeados por la oscuridad y sin poder realizar ningún movimiento. Se aprecia cómo se alientan el uno al otro, contagiándose mutuamente la fe y la esperanza que les permitirá salir vivos de la catástrofe.
- *9/11 The Twin Towers* (Richard Dale, 2006). Película para televisión que centra su narración en lo que sucedió en el interior de una de las torres sin dejar de apostar por este punto de vista.
- *En algún lugar de la memoria* (*Reign Over Me*, Mike Binder, 2007). Un dentista de profesión que perdió a su familia en el fatídico día del 11 de septiembre de 2001, vive sumido en la depresión. Sin embargo, la aparición de un antiguo compañero de la universidad le servirá para hacer frente al profundo dolor y a superarlo definitivamente.
- *Don't Let Me Drown* (Cruz Ángeles, 2009). Película exaltadora del amor, como la única forma de evitar el odio y el miedo que generó el ataque terrorista contra las Torres Gemelas. El argumento principal se centra en dos jóvenes que a raíz de la fatídica situación experimentan todos los estados de ánimo hasta que descubren el amor.
- *11-S Estado de emergencia* (*9/11 State of Emergency*, Neil Rawles, 2010). Documental de la BBC que narra con exhaustividad y todo lujo de detalles los acontecimientos que dieron la vuelta al mundo el 11 de septiembre de 2001. Las perspectivas de análisis que ofrece son múltiples y van desde una recreación ficticia sobre cómo fue el secuestro de los aviones hasta opiniones de familiares de las víctimas, de políticos involucrados en la toma de decisiones aquel día, cómo y por qué cedieron las torres, supervivientes entre los escombros, el trabajo de los bomberos...
- *Tan fuerte, tan cerca* (*Extremely Loud and Incredibly Close*, Stephen Daldry, 2011). Un niño inteligente que arrastra problemas psicológicos desde la desaparición de su padre, víctima de los atentados terroristas del 11-S, descubre una llave que perteneció a su progenitor. Decidido a descubrir qué es lo que se encuentra tras la cerradura, inicia un viaje por la ciudad de Nueva York a partir del cual se descubrirá a sí mismo y redescubrirá a su familia.
- *Will* (Lee Eusong, 2012). Cortometraje de cinco minutos de duración que narra la relación que se crea entre una niña y su padre en el momento posterior al atentado de las Torres Gemelas.
- *Out of the Clear Blue Sky* (Danielle Gardner, 2013). Documental que narra las consecuencias que tuvo para la firma Cantor Fitzgerald, cuyos despachos ocupaban las últimas cinco plantas de una de las torres, la pérdida de dos tercios de su plantilla de empleados.

Sin embargo, aunque se evite utilizar directamente los atentados como argumento cinematográfico, la sensación general que dejó la imagen presidencial en la gestión de la crisis dio al traste con la recuperación del presidente como líder de la nación que se había iniciado la primera parte de los años 90. Como se ha comentado a lo largo del presente estudio, “el tratamiento favorable del presidente de Estados Unidos como personaje en las películas de los años 90 [salvo los dos últimos años de la década] sucede por el apoyo de la opinión pública a la tarea política llevada a cabo por Bill Clinton entre 1993 y 2001. Este contexto político favorece la aceptación de una descripción heroica del presidente tanto en escenarios apocalípticos como preapocalípticos” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2013: 11). De esta forma, la gestión del ataque terrorista a las Torres Gemelas y la instauración de la política del miedo y del exceso de seguridad, devolvió el cinismo y la incapacidad de observar al presidente de Estados Unidos como el líder que debe ser, alguien transparente y claro en sus afirmaciones y contundente a la hora de elevar la moral de sus compatriotas y aunar a la sociedad. En definitiva, “a pesar de que varios factores lo explican, las conexiones entre la representación fílmica del presidente y la valoración social de la política real parece fuera de toda duda. Ello también constituye un ejemplo significativo del enlace de

lo emocional y lo retórico entre el cine y la opinión pública a lo largo de las décadas” (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2013: 36).

ANEXO IV

A modo de información que completa el análisis realizado en el capítulo sexto, se exponen en el siguiente anexo las películas protagonizadas por presidentes de Estados Unidos que no se han analizado en el capítulo referido. Para ello se va a seguir realizando la división de las producciones audiovisuales entre presidentes ficticios y presidentes históricos.

No obstante, en las referencias que se realizan, tanto del presidente ficticio como del histórico, sigue prevaleciendo como patrón de selección aquellas en las que la figura presidencial ejerce las funciones propias del cargo durante el desarrollo de la trama, ni antes ni después del periodo en que ocupó la presidencia de Estados Unidos.

1. Producciones audiovisuales de presidente ficticios

En el caso de los presidentes de ficción, las referencias que se indican obedecen a apariciones del personaje presidencial con un papel secundario en el argumento, puesto que cuando ha sido protagonista de una película o una serie de televisión ya se estudió en el capítulo sexto. Bien es cierto, que pueden existir algunas excepciones en las que el personaje presidencial es absoluto protagonista de la trama pero estas situaciones suceden en películas de segundo nivel, con escasa relevancia en la Historia del Cine. En este sentido, hay que indicar que en el libro *La Casa Blanca en el cine y en la televisión*, que ha sido mencionado a lo largo del presente estudio, los autores del mismo, los hermanos González-Fierro y Mena, establecen una relación de muchos otros títulos en los que aparece un presidente de Estados Unidos de ficción. No obstante, aquellas producciones audiovisuales que no se reflejan en la relación que se realiza más abajo el protagonismo del presidente es totalmente anecdótico.

1.1. Fase idealista

- *The Phantom President* (Norman Taurog, 1932). Película que relata un argumento similar al de *Dave, presidente por un día*. En ella, un curandero con mucho parecido físico y una gran capacidad de oratoria es elegido para sustituir al presidente en sus alocuciones públicas debido a que a este le falta esta faceta entre sus características.
- *Rufus Jones for President* (Roy Mack, 1933). Cortometraje que narra la llegada a la presidencia de la nación del primer afroamericano de la historia.
- *The Tunnel/Transatlantic Tunnel* (Maurice Elvey, 1935). Película de ciencia-ficción en la que trata de construirse un túnel transoceánico entre Estados Unidos y Gran Bretaña y en la que tienen algo de protagonismo los dos presidentes de los países mencionados.
- *Mercaderes de la muerte* (*The Presidents Vanishes*, William A. Wellman, 1934). Película que narra cómo el presidente, Stanley Craig, finge su propio secuestro para acabar con una conspiración fascista que pretende tomar el poder en el país.
- *Nation Aflame* (Victor Halperin, 1937). Una organización religiosa y racista, en línea con el ideario del Ku Klux Klan, pretende el poder de la nación mediante el control que ejerce a diversos líderes políticos.
- *Joe and Ethel Turp Call on the President* (Robert B. Sinclair, 1939). Ingenua película muy acorde con los tiempos en la que un matrimonio trata de salvar a su cartero cuando este es arrestado por la destrucción del correo de una viuda a la que intentaba proteger de una trágica noticia. El matrimonio se dirige al mismísimo presidente de Estados Unidos para revertir la situación.

1.2 Fase pragmática

- *Besos para mi presidente* (*Kisses for My President*, Curtis Bernhardt, 1964). Largometraje que narra las dificultades que tienen las mujeres para alcanzar puestos de responsabilidad. En la película Leslie McCloud, se convierte en la primera mujer que llega a la presidencia de Estados Unidos. En esta situación, su marido se sentirá infravalorado al verse superado socialmente por el estatus de su mujer.

1.3. Fase paranoica

- *The Virgin President* (Graeme Ferguson, 1968). Un presidente se siente manipulado por sus propios asesores cuando estos traman lanzar una bomba nuclear sobre Manhattan y culpar a los chinos con el propósito de hundir el mercado de valores.
- *El presidente* (*Wild in the Streets*, Barry Shear, 1968). Una estrella de rock es elegido presidente de la nación gracias a que ha ganado el voto joven. A partir de este momento pretende implantar un régimen dominado por los menores de 30 años que aspira a dinamitar el antiguo sistema.
- *Putney Swope* (Robert Downey, Sr., 1969). Película estrambótica fruto de la *blaxploitation* en la que el presidente del país es un enano que consume drogas.
- *Huida del planeta de los simios* (*Escape from the Planet of the Apes*, Don Taylor, 1970). Los dos simios protagonistas de la conocida *El planeta de los simios* (*The Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) viajan al pasado en la nave que trasladó a Taylor de regreso a la Tierra en la anterior película. En pleno siglo XX, antes del dominio de los simios sobre los hombres, se convertirán en objeto de investigación. Cuando el gobierno descubra la debacle de la humanidad y el futuro dominio de los simios en la Tierra intentará cambiar el curso de la historia y los dos simios se convertirán en fugitivos perseguidos por el gobierno de Estados Unidos.
- *Colossus: el proyecto prohibido* (*Colossus: The Forbin Project*, Joseph Sargent, 1970). Película que relata cómo el presidente de Estados Unidos decide transferir la responsabilidad de la Seguridad Nacional a la máquina Colossus. Sin embargo, el aparato comienza poco a poco a sobrepasar los límites que tiene marcados y pretende tomar el control de Estados Unidos.
- *Vanished* (Buzz Kulik, 1971). Miniserie producida para la cadena NBC. En ella el presidente Paul Roudebush encabeza la investigación de uno de sus más importantes asesores que ha desaparecido. Este se revelará homosexual y estaba siendo víctima de un chantaje.
- *The Man* (Joseph Sargent, 1972). Película que relata, con el eco de fondo de la lucha por los derechos civiles, la llegada de un congresista afroamericano, líder de la mayoría de la Cámara de los Representantes, a la Casa Blanca después del fallecimiento del presidente y la renuncia del vicepresidente por problemas de salud.
- *Hail* (Fred Levison, 1973). El presidente de Estados Unidos ha decidido crear un ejército secreto que ponga fin a la disidencia y construya campos de concentración para recluir a los grupos contestatarios, hippies, etc.
- *Washington: Behind Closed Doors* (Gary Nelson, 1977). Miniserie para el canal de televisión ABC en la que se relata la llegada a la presidencia de Richard Monckton, un político ávido de poder.

1.4. Fase nostálgica

- *Bienvenido Mr. Chance (Being There, Hal Ashby, 1979)*. Un jardinero ingenuo y con cierta discapacidad mental se convierte en asesor del presidente tras una serie de circunstancias casuales. Su enorme sentido común y la gran capacidad para resolver las situaciones más complicadas le convierten en una referencia en las altas esferas de la política nacional.
- *The Kidnapping of the President (George Mendeluk, 1980)*. Película que narra el secuestro del líder norteamericano por un grupo de terroristas sudamericanos durante una visita diplomática a Canadá. Durante el cautiverio le mantienen secuestrado en un camión lleno de explosivos.
- *1997, rescate en Nueva York (Escape from New York, John Carpenter, 1981)*. Película ambientada en un futuro cercano en la que el presidente de Estados Unidos debe ser rescatado de la isla de Manhattan, que se ha convertido toda ella en una prisión, y donde ha quedado atrapado después de eyectarse del Air Force One que ha sido secuestrado por unos terroristas.
- *El final de Damien (The Omen III: The Final Conflict, Graham Baker, 1981)*. Película en la que le presidente de Estados Unidos debe enfrentarse al anticristo encarnado en un hombre de negocios involucrado en la política mundial que trata de evitar que se cumpla la profecía que anuncia la segunda venida de Cristo a la Tierra.
- *La tercera Guerra Mundial, (World War III, David Greene y Boris Sagal, 1982)*. Tal y como indica su argumento, una crisis nuclear está a punto de estallar cuando un comando de paracaidistas soviéticos intenta sabotear un oleoducto en Alaska. La acción supone la respuesta al embargo que Estados Unidos ha establecido al comercio con los cereales. Thomas McKenna es el nombre del presidente norteamericano en este telefilme producido para la cadena NBC.
- *Objetivo mortal (Wrong is Right, Richard Brooks, 1982)*. Un ambicioso periodista se ve envuelto en una trama, que tiene como objetivo el lanzamiento de dos bombas atómicas sobre Nueva York. Además, en la conspiración se encuentra involucrado el presidente de Estados Unidos.
- *A Conflict of Interest (José Ferrer, 1982)*. Película producida para el canal de televisión Showtime que narra un conflicto entre la presidencia de la nación y el Tribunal Supremo.
- *La gran huida (Dreamscape, Joseph Ruben, 1984)*. Un psíquico con poderes telepáticos es reclutado para entrar en los sueños del presidente de Estados Unidos que últimamente está teniendo pesadillas sobre una guerra nuclear.
- *Sed de venganza (Under Siege, Roger Young, 1986)*. Telefilme que anticipa los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, cuando una serie de atentados islamistas asolan Estados Unidos. El conflicto alcanza su grado más alto cuando el presidente Maxwell Monroe es presionado por sus asesores para que atacar Irán en represalia.
- *La voz del silencio (Amazing Grace and Chuck, Mike Newell, 1987)*. Moralista película que cuenta la historia de un niño que juega al béisbol y que tras la visita de su instituto a una base con armamento nuclear decide dejarlo en señal de protesta contra la proliferación de las armas nucleares. Su gesto es repetido por numerosos deportistas del país, incluidos algunos jugadores de las ligas profesionales, y se extiende a la Unión Soviética. A su vez, también dejan de hablar siguiendo el ejemplo de Chuck, el protagonista, y logran que los presidentes de Estados Unidos y la Unión Soviética se reúnan para firmar la paz.

- *Mr. President* (David Steven Cohen, 1987-1988). Particular serie de televisión que mezcla tonos de comedia y drama para penetrar en la vida de la familia del presidente del país mientras este ocupa la Casa Blanca.
- *Mi hijo favorito* (*Favourite Son*, Jeff Bleckner, 1988). Miniserie que describe una conspiración presidencial a raíz del atentado que sufre el vicepresidente de la nación.
- *Misiles al amanecer* (*By Dawn's Early Light*, Jack Sholder, 1990). El presidente de Estados Unidos debe hacer frente a una crisis que amenaza con provocar la III Guerra Mundial contra la Unión Soviética. La película se emitió en la cadena de televisión por cable HBO.
- *El informe Pelicano* (*The Pelican Brief*, Alan J. Pakula, 1993). El argumento de esta exitosa película gira en torno a la investigación, por parte de una joven estudiante de Derecho y un periodista, de la conspiración que se ha urdido para asesinar a dos jueces del Tribunal Supremo. La trama salpica al propio presidente de Estados Unidos.
- *Peligro inminente* (*Clear and Present Danger*, Phillip Noyce, 1994). Largometraje que gira en torno a la investigación que realiza un agente de la CIA, el conocido Jack Ryan (protagonista de las novelas de Tom Clancy, cuyas aventuras se han adaptado varias veces al cine) para desenmascarar al asesino de un amigo personal del presidente. El presidente Bennett ostenta un papel muy secundario.

1.5. Fase esquizofrénica

- *Operación Canadá* (*Canadian Bacon*, Michael Moore, 1995). Antes de convertirse en el controvertido documentalista que es actualmente, Moore, inició su filmografía con este producto de ficción. En la película un afable presidente en horas bajas de popularidad decide crear un conflicto diplomático con Canadá para ganar respaldo ciudadano. Sin embargo, el asunto excede su propósito inicial cuando un grupo de ciudadanos fronterizos se tomen el conflicto en serio.
- *En honor de la verdad* (*Courage Under Fire*, Edward Zwick, 1996). Película que se centra en una investigación sobre la entrega medalla al honor a una soldado del ejército norteamericano durante la primera Guerra del Golfo.
- *Mis queridos compatriotas* (*My Fellow Americans*, Peter Segal, 1996). El presidente de Estados Unidos ha planeado una conspiración que trata de desprestigiar a dos expresidentes rivales, uno demócrata y otro republicano, que se ven obligados a atravesar Estados Unidos para recuperar su reputación.
- *2013: rescate en L.A.* (*Escape from L.A.*, John Carpenter, 1996). Secuela de *1997, rescate en Nueva York* y constituye un reverso de esta. En esta ocasión Estados Unidos se ha convertido en un país enormemente puritano. El presidente lidera un gobierno ultraconservador cuando su hija es secuestrada y conducida a la prisión de Los Ángeles, que forma una isla separada del continente por un terremoto. El mismo protagonista que se encargó de arreglar la situación en la primera entrega volverá a entrar en la nueva prisión para devolver a la hija del presidente a su padre.
- *La segunda guerra civil* (*The Second Civil War*, Joe Dante, 1997). En la trama de la película el presidente de Estados Unidos deberá hacer frente a una crisis nacional causada por el estado de Idaho que ha cerrado sus fronteras para impedir la entrada de más inmigrantes. Cuando los estados de su alrededor corroboren la decisión de Idaho y ayuden al estado en cuestión a defender su territorio del ejército nacional enviado por el presidente, el país quedará expuesto al detonante de una nueva guerra civil.

- *Peacekeeper: Chantaje nuclear (The Peacekeeper, Frederic Forestier, 1997)*. Producción de acción donde un grupo terrorista ha logrado robar los códigos de lanzamiento de varios misiles nucleares y amenazan con dirigirlos contra Washington D.C. si el presidente no se suicida por televisión en directo.
- *Traición de patriotas (Executive Target, Joseph Merhi, 1997)*. Película que plantea un nuevo secuestro del presidente como núcleo argumental de la trama.
- *Conspiración en la sombra (Shadow Conspiracy, George Pan Cosmatos, 1997)*. El presidente Edward Manchester, recientemente reelegido, pretende iniciar una política restrictiva contra el ejército y la industria armamentística. Sin embargo, para tratar de impedirlo surge una conspiración que planea el asesinato del propio presidente.
- *El precio del poder (Executive Power, David L. Corley, 1997)*. Película que presenta bastante parecido con *Poder absoluto*. En ella el presidente debe encubrir la muerte, esta vez accidental, de una joven con la que mantenía relaciones sexuales.
- *Armageddon (Michael Bay, 1998)*. Película que guarda una premisa muy parecida con *Deep Impact*, que se analizó en el capítulo sexto. Sin embargo, en *Armageddon* el presidente de Estados Unidos tiene escaso protagonismo en la trama.
- *Conspiración en la Casa Blanca (The Alternate, Sam Firstenberg, 2000)*. El presidente Fallbrook simula un secuestro en vísperas de la campaña de reelección con el objetivo de ganar votos del electorado. Sin embargo, el suceso se convierte en real.
- *Un cibernauta en la Casa Blanca (Mail to the Chief, Eric Champnella, 2000)*. Argumento que relata la relación con establece el presidente con un joven de Baltimore a través de internet a quien convertirá en su principal asesor sin que este lo sepa.
- *Deterrence, amenaza nuclear (Deterrence, Rod Lurie, 2000)*. Película en la que el presidente Walter Emerson debe hacer frente a una crisis nuclear con Irak, que ha vuelto a invadir Kuwait, en plena campaña por la reelección.
- *Al servicio del presidente (Chain of Command, John Terlesky, 2000)*. Largometraje que desarrolla una trama con el trasfondo de una guerra nuclear con China.

1.6. Fase apocalíptica

- *X-Men 2 (X2, Bryan Singer, 2003)*. Los mutantes buenos se agrupan para capturar a un mutante que ha intentado asesinar al presidente de Estados Unidos. Un ataque que ha avivado el odio de la población hacia aquellos que no son humanos. En esta secuela el presidente ostenta mayor protagonismo que en *X-Men* (Bryan Singer, 2000) y *X-Men 3, la decisión final (X-Men, The Last Stand, Brett Ratner, 2006)* donde la aparición de la figura presidencial es tangencial.
- *De incompetente a presidente (Head of the State, Chris Rock, 2003)*. Un concejal negro de Washington D.C. es designado por su partido para aspirar a la presidencia del país con el objetivo de crear una base de votantes de las minorías que repitan su voto en futuras elecciones. Sin embargo, inesperadamente, el concejal termina ganando las elecciones y alcanzando la Casa Blanca.
- *10.5 (John Lafita, 2004)*. Miniserie que se emitió en la NBC que narra cómo el presidente de Estados Unidos, Paul Hollister, se enfrenta junto a su Administración a una serie de terremotos que asolan la costa del Pacífico y que culminarán con un enorme movimiento de tierras de 10,5 en la escala de Richter.

- *Señora Presidenta (Commander in Chief*, Rod Lurie, 2005-2006). Serie de televisión creada para la cadena ABC que narra las vicisitudes a las que debe enfrentarse la primera presidenta de la nación después de llegar a la Casa Blanca tras el fallecimiento del presidente.
- *Idiocracia (Idiocracy*, Mike Judge, 2006). En un futuro distópico solo los más idiotas han logrado reproducirse y sobrevivir por un proceso de selección natural. Joe Bauers, un norteamericano medio que es el tipo más inteligente del planeta (debido a que estuvo en hibernación durante todo este proceso que duró 500 años), se convertirá en el principal asesor del presidente del país.
- *American Dreamz. Salto a la fama (American Dreamz*, Paul Weitz, 2006). Largometraje que narra la participación del presidente de Estados Unidos en un popular concurso que busca talentos. Su presencia en el mismo la lleva a cabo como juez en el último programa de la temporada, tras sufrir una gran depresión en la que se ha sumido después de darse cuenta de que desconoce lo que sucede a su alrededor.
- *Shooter. El tirador (Shooter*, Antoine Fuqua, 2007). Un experto francotirador queda envuelto en una trama para asesinar al presidente de Estados Unidos, cuando descubre que lo han engañado y decide vengarse de quienes lo han hecho.
- *The Unit* (David Mamet, 2006-2009). Serie de televisión producida para la CBS que sigue las operaciones de un grupo secreto de las Fuerzas Especiales del ejército norteamericano y las vidas de sus familias que deben mantener dicho secreto.
- *En el punto de mira (Vantage Point*, Pete Travis, 2008). Película poliédrica que narra, desde los numerosos puntos de vista sobre los que está construido el relato, al estilo de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), el intento de asesinato del presidente de Estados Unidos mientras pronuncia un discurso en la plaza Mayor de Salamanca sobre la lucha contra el terrorismo internacional.

2. Producciones audiovisuales de presidente históricos

En el caso de los presidentes históricos, las referencias audiovisuales incluyen la mención de los personajes presidenciales que no se encuentra entre los estudiados en el capítulo sexto, salvo en el caso de Lincoln, Kennedy y Nixon. La razón tiene que ver con que en dicho capítulo ya se analizó el carácter protagónico de su figura mientras ejercía de presidente en las producciones audiovisuales correspondientes. En esta circunstancia, hay que recordar que en el capítulo donde se llevó a cabo el análisis audiovisual del arquetipo presidencial histórico se optó por profundizar en una serie de figuras cuyo papel protagonista en las producciones audiovisuales era más interesante para el objeto del presente estudio que el de otras. No solo por la dramatización que se realiza de algún momento de la presidencia de las figuras en cuestión, sino por la relevancia de la producción a nivel audiovisual. Por lo tanto, se puede comprobar que en la relación de presidentes históricos se enumeran películas y series de televisión de máximos mandatarios distintos a los analizados en el capítulo sexto, salvo los mencionados al inicio del párrafo, que sobre todo ostentan un papel secundario en el argumento. En algunos casos, se mencionan aquellos títulos en los que el presidente histórico aparece como protagonista en producciones que no han sido relevantes en la Historia del Cine. Entre paréntesis se detallan los años en los que presidió Estados Unidos.

2.1. George Washington (1789-1797)

Personaje presidencial que ha protagonizado cortometrajes, largometrajes y documentales basados en el periodo de la independencia. Salvo en el caso analizado de la miniserie de los años 80, que dedica una amplia mirada a su figura, su filmografía carece de argumentos que retraten su presidencia.

2.2. John Adams (1797-1801)

Al igual que en el caso de Washington, su figura no ha sido retratada como presidente salvo en el caso de la serie de televisión *John Adams*.

2.3 Thomas Jefferson (1801-1809)

- *La primera dama (Magnificent Doll)*, Frank Borzage, 1946). Historia de amor desarrollada durante la presidencia de Jefferson que narra el enamoramiento de James Madison y Aaron Burr, rivales políticos, de una misma mujer.
- *Horizontes azules (The Far Horizons)*, Rudolph Mate, 1955). Película que narra la expedición ordenada por el presidente Jefferson para explorar el territorio de Louisiana que se compró a Francia a principios del siglo XIX.
- *John Adams* (Tom Hooper, 2007). Serie de televisión analizada desde la perspectiva del segundo presidente de Estados Unidos que, sin embargo, también retrata como personaje secundario Jefferson en algún momento de su presidencia.

2.4. John Quincy Adams (1825-1829)

- *The Adams Chronicles* (Virginia Kassel, 1976). Ambiciosa serie de televisión de trece episodios que relata la vida de la familia Adams, desde los inicios en la abogacía del segundo presidente de Estados Unidos hasta la presidencia del sexto presidente de la Unión, su hijo John Quincy Adams.

2.5. Andrew Jackson (1829-1837)

- *El hombre de la conquista (Man of Conquest)*, George Nichol, Jr., 1939). Película que tiene como protagonista al primer presidente de la República de Texas, una circunstancia histórica que aconteció durante el mandato presidencial de Jackson.

2.6. Martin Van Buren (1837-1841)

- *Amistad* (Steven Spielberg, 1997). Película que relata el motín de esclavos que tuvo lugar en un barco que los trasladaba para ser vendidos a Estados Unidos. El suceso ocurrió durante la presidencia de Van Buren y el presidente es retratado en un pequeño papel.

2.7. James Polk (1845-1849)

- *California* (John Farrow, 1947). Película que narra los estragos que causó entre la población la famosa fiebre del oro en California. El presidente por entonces, Folk, tiene una breve aparición.
- *El camino de Oregón (The Oregon Trail)*, Gene Fowler, Jr., 1959). Un periodista es enviado por su periódico para investigar si es cierto el rumor de que el presidente Folk está enviando soldados disfrazados de pioneros para conseguir la anexión del estado a Estados Unidos.
- *Dream West* (Dick Lowry, 1986). Serie de televisión de tres episodios que narra las aventuras de una familia que se adentra en los territorios inexplorados del Oeste para conseguir establecerse. El presidente Polk tiene una breve aparición.

2.8. Zachary Taylor (1849-1850)

- *Rebellion* (Lynn Shores, 1936). Western que se desarrolla en California en 1850, cuando el estado ha sido anexionado a Estados Unidos pero los problemas entre los norteamericanos y los mexicanos persisten.

2.9. Abraham Lincoln (1861-1865)

- *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915). Película que relata el enfrentamiento de dos familias amigas, una del norte y otra del sur, durante la Guerra Civil. El argumento parte desde el periodo anterior a la guerra hasta la muerte de Lincoln y la formación del Ku Klux Klan.
- *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall y Richard Thorpe, 1962). Primera película rodada en Cinerama que cuenta la expansión de Estados Unidos hacia el Pacífico, entre 1830 y 1890. El episodio ambientado en la Guerra Civil, dirigido por John Ford, tiene al presidente Lincoln como personaje secundario.
- *Azules y grises* (*The Blue and the Grey*, Andrew W. McLaglen, 1982). Miniserie de televisión centrada en la Guerra de Secesión donde el presidente Lincoln tiene un papel secundario.
- *Norte y Sur* (*North and South*, Richard T. Heffron, 1985). Dos amigos que estudian en la Academia Militar de West Point deben enfrentarse cuando estalla la Guerra Civil porque pertenecen a familias afincadas en bandos opuestos.
- *Lincoln* (Lamont Johnson, 1988). Miniserie de televisión de dos episodios que relata la vida del decimosexto presidente de la Unión, tanto en el aspecto profesional como en el familiar. En esta ocasión el personaje es protagonista absoluto de la producción pero la serie nunca ha llegado a España.
- *Gettysburg: tres días para un destino* (*Gettysburg: Three Days of Destiny*, Robert Child, 2004). Telefilme que relata los acontecimientos de la batalla más sangrienta de la Guerra Civil y cuyo resultado empezó a decantar la victoria definitiva de la guerra hacia los territorios del Norte. El presidente Lincoln tiene un papel secundario.

2.10. Andrew Johnson (1865-1869)

- *Tennessee Johnson* (William Dieterle, 1942). Biografía que ofrece una amplia panorámica del presidente que llegó a la Casa Blanca tras el asesinato de Lincoln.
- *La prueba* (*The Ordeal of Dr. Mudd*, 1980). Miniserie televisiva que relata la condena que sufrió el médico que atendió al asesino del presidente Lincoln, John Wilkes Booth.

2.11. Ulysses S. Grant (1869-1877)

- *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941). Película que relata las contiendas del general Custer, primero durante la Guerra de Secesión y más tarde contra los indios de la frontera, donde el presidente Grant tiene un breve papel.
- *Entierra mi corazón en Wounded Knee* (*Bury my Heart at Wounded Knee*, Yves Simoneau, 2007). Telefilme que narra la vida del presidente Grant en su lucha contra los indios.

2.12. James Garfield (1881)

- *La muerte de un presidente (Il prezzo del potere, Tonino Valerii, 1969)*. Película que relata los hechos, anteriores y posteriores, relacionados con el asesinato de Garfield.

2.13. Grover Cleveland (1885-1889)

- *El chico de Oklahoma (The Oklahoma Kid, Lloyd Bacon, 1939)*. Película que narra el enfrentamiento entre dos forajidos que se roban mutuamente. Más adelante uno de ellos será candidato a la alcaldía de una ciudad donde el otro tiene un salón de juegos. Cleveland tiene un breve papel en la película.
- *Buffalo Bill y los indios (Buffalo Bill and the Indians, Robert Altman, 1976)*. Película que cuenta la vida de Buffalo Bill que en 1885 triunfaba en el circo.

2.14. Theodore Roosevelt (1901-1909)

- *El viento y el león (The Wind and the Lion, John Milius, 1975)*. A principios del siglo XX un guerrero árabe secuestra en Tánger a una viuda estadounidense originando un conflicto diplomático con Estados Unidos durante la presidencia de Roosevelt.
- *Ragtime (Milos Forman, 1982)*. Panorámica que muestra la evolución del país durante los primeros años del siglo XX y que se centra en varios personajes que cruzan sus vidas en Nueva York.

2.15. Woodrow Wilson (1913-1921)

- *Wilson (Henry King, 1944)*. Exhaustiva biografía llena de admiración hacia su protagonista que relata la vida profesional y política del vigésimo octavo presidente de Estados Unidos que durante su mandato alentó la futura coalición de Naciones Unidas.
- *Iron Jawed Angels (Kata Von Garnier, 2004)*. Telefilme que se centra en los esfuerzos y la reivindicación de varias mujeres estadounidenses para conseguir el derecho al voto femenino.

2.16. Calvin Coolidge (1923-1929)

- *El proceso de Billy Mitchell (The Court-Martial of Billy Mitchell, Otto Preminger, 1955)*. Película que narra el juicio militar al que se sometió al general Billy Mitchell que vislumbró la creación de un ejército del aire cuando terminó la Primera Guerra Mundial.

2.17. Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)

- *Eleanor and Franklin: The White House Years (Donald Petrie, 1977)*. Miniserie televisiva que relata los años en los que el matrimonio Roosevelt habitó en la Casa Blanca. Constituye la segunda parte de otra miniserie del mismo creador que se centra en los años de juventud donde ambos se conocieron y comenzó la carrera política del futuro presidente.
- *Ike (Boris Sagal, 1978)*. Miniserie de televisión que cuenta la biografía del general Dwight D. Eisenhower y en la que destaca la presencia de Roosevelt durante los episodios que se centran en la Segunda Guerra Mundial.

- *J. Edgar Hoover* (Robert Collins, 1987). Biografía del renovador del FBI que cuenta con el presidente Roosevelt con un papel secundario.
- *II Guerra Mundial: cuando los leones rugieron* (*World War II: When Lions Roared*, Joseph Sargent, 1994). Miniserie de televisión ambientada durante la segunda Gran Guerra que narra los entresijos de la lucha y las estrategias seguidas por cada uno de los grandes ejércitos que participaron en la contienda durante la Conferencia de Teherán en 1943.
- *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001). Película que narra la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y el papel que jugó el presidente Roosevelt en la decisión.

2.18. Harry Truman (1945-1953)

- *Give`em Hell, Harry!* (Steven Binder y Peter S. Hunt, 1975). Biografía de Truman que relata diversos acontecimientos de su vida presidencial como su lucha contra el comunismo y la elaboración del Plan Marshall.
- *Enola Gay* (*Enola Gay: The Men, the Mission, the Atomic Bomb*, David Lowell Rich, 1980). Telefilme que narra el lanzamiento de la bomba atómica sobre Japón.
- *Day One* (Joseph Sargent, 1989). Película para televisión que narra la fabricación de la bomba atómica.
- *Truman* (Frank Pierson, 1995). Biografía realizada para la televisión que narra los momentos más importante de la vida de Truman.
- *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, Clint Eastwood, 2006). Película que cuenta las vicisitudes de varios soldados encargados de recorrer Estados Unidos con el objetivo de vender bonos del gobierno que ayuden a financiar la guerra.

2.19. Dwight Eisenhower (1953-1961)

- *Elegidos para la gloria* (*The Right Stuff*, Philip Kaufman, 1983). Película que relata los acontecimientos que propiciaron que el ser humano atravesara por primera vez la frontera del espacio.

2.20. John F. Kennedy (1961-1963)

- *Los misiles de octubre* (*The Missiles of October*, Anthony Page, 1974). Miniserie televisiva que se centra, como la película analizada en el capítulo sexto *Trece días*, en aquellos momentos de 1962 en que la Unión Soviética amenazaba a Estados Unidos con la implantación de unas bases de lanzamientos de misiles en Cuba.

2.21. Lyndon B. Johnson (1963-1969)

- *JFK. Caso abierto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991). Película que se centra en la investigación que llevó a cabo el fiscal Jim Garrison sobre los acontecimientos que rodearon al asesinato de Kennedy, donde Johnson tiene una presencia secundaria.
- *Camino a la Guerra* (*Path to War*, John Frankenheimer, 2002). Miniserie que relata cómo Johnson desde que sucede a Kennedy en la presidencia intenta conseguir una sociedad más justa y con igualdad de oportunidades para todos, pero como consecuencia del estallido de la Guerra de Vietnam se convierte en un presidente impopular.

- *LBJ* (Rob Reiner, 2016). Biografía del presidente Johnson desde sus primeros años como político hasta que ocupa la presidencia de la nación.

2.22. Richard Nixon (1969-1974)

- *Secret Honor* (Robert Altman, 1984). Película que se centra en la última noche de Nixon en la Casa Blanca donde reflexiona sobre las razones que le llevaron a infringir la ley y atacar las normas del Estado de Derecho.
- *Kissinger and Nixon* (Donald Petrie, 1995). Telefilme que reflexiona acerca de las relaciones que mantuvieron ambas personalidades en torno a la política exterior norteamericana.
- *Elvis & Nixon* (Liza Johnson, 2016). Película que narra la visita que el popular rey del rock realiza a Nixon en 1970 con el objetivo de que el presidente le otorgue una placa de agente federal para luchar contra la drogadicción. Al mismo tiempo, los asesores de Nixon observan la situación como una oportunidad para recuperar el prestigio público del presidente.

2.23. Ronald Reagan (1981-1989)

- *The Reagans* (Robert Allan Ackerman, 2003). Miniserie de televisión que relata la vida privada y política de Reagan.

2.24. George W. Bush (2001-2009)

- *W.* (Oliver Stone, 2008). Particular biografía del presidente Bush que narra cómo alcanza la presidencia del país desde sus tiempos universitarios y algunas de las controvertidas decisiones que tomó durante su mandato.