

‘El ala oeste de la Casa Blanca’: El reino de la palabra. Género y realidad en el drama político.¹

‘The West Wing’: The democracy of words. Genre and reality in US TV political drama.

Anna Tous Rovirosa
Universitat Autònoma de Barcelona
[anna.tous@uab.cat]

Recibido: 12 de junio 2009
Aceptado: 2 de septiembre 2009

Resumen

Este artículo presenta un análisis de la serie *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006) en relación al género televisivo en que se inscribe, el drama político, así como en relación a las series de profesiones. La metodología utilizada consiste en describir sus regularidades genéricas y temáticas. Se indaga en la diacronía de un género prácticamente inaugurado por la serie en lo que a drama televisivo se refiere, así como la relación de la serie con su referente en la política real estadounidense.

Palabras clave: Televisión de calidad, series estadounidenses, drama político

Abstract

This paper presents an analysis of the US TV series *The West Wing* (NBC: 1999-2006), especially in relation to its own TV genre (political drama), as well as with other workplace series. The methodology used consists of describing its recurrent themes and genres. The diacrony of the political drama as a genre is exposed, as well as the series' relationship with the real politics in the US.

Keywords: Quality TV, US series, political drama.

Sumario: 1. Introducción. 2. Tipología televisiva. 3. Perspectiva diacrónico-genérica. Género político. 4. Homología estructural. 5. Técnicas narrativas. 6. Genericidad. Recurrencia temática genérica. 7. Tipología intertextual y recurrencia. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

¹ Este artículo procede de la tesis doctoral de la autora, un análisis metodológico de cinco series estadounidenses. Dicha tesis ha sido premiada con el II Premio del Consell Audiovisual de Catalunya (CAC) a la investigación sobre comunicación audiovisual, en su XXI edición (2009).

1. *Introducción*

El análisis que aquí se presenta plantea la relación de la serie creada por Aaron Sorkin con una escasa tradición de género dramático político televisivo, así como las referencias respecto la política real en los EE.UU. Se plantea también la relación de la serie con las series de profesiones, así como su pertenencia a la categoría de televisión de calidad y las características más importantes referentes a la homología estructural y las estrategias narrativas de la serie. El análisis comprende la primera temporada de la serie y, en relación al referente real, se plantea si fue o no una continuidad ficcional de la presidencia demócrata de Clinton en pleno mandato de George W. Bush, del mismo modo que se pueden establecer puntos en común entre el personaje Matt Santos y el presidente Obama.

El ala oeste de la Casa Blanca es una serie sobre el sistema político estadounidense. Perteneció al género de drama político y retrata un equipo de la administración de un gobierno estadounidense demócrata de ficción. La serie empezó a emitirse en 1999, al final de la presidencia de William J. Clinton (1993-2001) y acabó su séptima y última temporada en mayo de 2006, durante el segundo mandato de George W. Bush hijo (2001-2004, 2004-2008). Episodio tras episodio se revisa la legislación y la política estadounidense, con respecto a temas de interés social (la inmigración, la educación, la seguridad social, las leyes de control de armamento) político (el censo electoral, las condenas mínimas obligatorias, los crímenes por odio, la pena de muerte) y de política exterior (la intervención en conflictos armados, la relación con otros países).

En un momento de desprestigio de la clase política, y en un país con niveles de abstención electoral elevados, la serie ha sido calificada, por los mismos productores, como una «carta de amor a la democracia estadounidense» (Waldman, 2006). Como explica Joe Lockhart, que fue secretario de prensa de la administración Clinton hasta el 2000, la serie supone un reconocimiento al trabajo de los políticos anónimos que trabajan por los ciudadanos de su país (Smith, 2000b).

Destacan como piezas clave de *El ala oeste* la argumentación y la dialéctica de los personajes —entendida como el arte del diálogo y la discusión. Según el mismo creador de la serie, Aaron Sorkin, entrevistado por la NBC, los personajes son capaces de tratar un tema desde todos los puntos de vista posibles (Smith, 2006c). Sorkin tenía la intención de hacer un retrato de la parte no visible de la política estadounidense, con la cual los productores querían contribuir, en la medida de sus posibilidades, a recuperar la pasión por la cosa pública.

El ala oeste se estrenó en los EE.UU. el 22 de septiembre de 1999. Los mismos productores no esperaban que los datos de audiencia fueran excesivamente elevados. Según Larry Hancock, vicepresidente de series de *prime-time* de la NBC, los buenos resultados de audiencia se debían a que los espectadores consideraban que merecía la pena ver una serie difícil como *El ala oeste* (Miller, 2000). Bradley Whitford, el actor que interpreta el papel de Josh Lyman, calificó la serie de «milagro» que funcionó durante siete años, aportando rendimiento económico y capital cultural.

Durante la primera temporada, en los EE.UU., *El ala oeste* logró, en momentos puntuales, los 17,6 millones de espectadores. Los datos de audiencia iniciales oscilaban entre los 13 y los 15 millones de espectadores. El primer día de la

quinta temporada se superaron los 18 millones de espectadores. Pero durante las dos últimas temporadas se produjo un importante descenso de audiencia. La serie había desaparecido de las listas de programas más vistos, cosa que justificó, junto con la muerte de uno de los actores principales, John Spencer, y el relevo presidencial de Bartlet por Santos, el final de la serie (Waldman, 2006).

El ala oeste cumple con creces los estándares de televisión de calidad y consiguió éxito de crítica y de público. No sólo obtuvo excelentes críticas desde el principio, además figuraba en el puesto 29 de las listas de *prime-time* de Nielsen (Waldman, 2006). Durante la primera temporada se mantuvo en esta posición, entre los 30 programas más vistos (Miller, 2000). Fue considerado el mejor programa televisivo en una votación de 54 críticos televisivos del noviembre del año 2000, publicada en *Electronic Media*, revista estadounidense especializada del sector audiovisual (Miller, 2000).

La serie obtuvo nueve premios Emmy en una sola temporada, la primera, superando cualquier otro programa de televisión hasta ese momento. *El ala oeste*, que ha sido calificada de serie tradicional sobre una profesión, como los productos de Steven Bochco y David E. Kelly (Millman, 2000), devolvió a la NBC el prestigio como cadena de series dramáticas de calidad, al estilo de la serie que consagró a Bochco, *Canción triste de Hill Street*.

Finalizada la séptima temporada, la serie había conseguido no sólo un récord incontestable de Emmys en la historia de la televisión, con 27 galardones, superando por un Emmy a *Canción triste de Hill Street*, sino también mantenerse durante siete temporadas en antena, con un producto que se aleja completamente de los esquemas televisivos convencionales. También ha recibido el galardón Heritage que concede la Television Critics Association (TCA), por productos televisivos con un impacto social y cultural perdurable.

En los Estados Unidos, se convirtió en una serie de visión casi obligada, porque era un tema de conversación en determinados círculos. No eran infrecuentes los artículos de prensa sobre la serie. Los efectos en la realidad de *El ala oeste* tienen dos vertientes: en primer lugar, la esperanza de recuperar el interés y el prestigio de la política para la opinión pública, intención alabada por los asesores políticos y minimizada por los productores (Miller, 2000). Por otra parte, la serie se llegó a convertir en tema de conversación a la misma Casa Blanca. Con respecto al tipo de audiencia, *El ala oeste* ha atraído un *target* de espectadores culto, instruido, de clase medio-alta, con poder adquisitivo, considerado muy interesante por los anunciantes.

2. Tipología televisiva

El ala oeste es una serie episódica que tiende a la serialización. La serialización proviene, básicamente, de la existencia de tramas seriales arco e intraepisódicas: los episodios no son completamente autónomos y el conjunto de episodios, así como el conjunto de temporadas, obedecen a un orden cronológico determinado. La serialidad, entendida como continuidad, se basa en los protagonistas y el escenario, y determina la trama y el tema de la serie: la acción de gobierno de una administración estadounidense.

El ala oeste de la Casa Blanca obtiene lo que se puede considerar el mejor triunfo posible para una serie televisiva: se tenía que ver. Jancovich y Lyons (2005: 2) consideran que esta es una de las características que define la televisión de calidad; *El ala oeste de la Casa Blanca* pertenece a la categoría conceptual de *must-see TV*. La serie coincide plenamente con la definición de *must-see TV* de estos autores como «essential viewing», aquellos programas que no se pueden dejar de ver, ya sea gracias a su calidad o a la reacción de la audiencia. Se trata de programas que no son, simplemente, parte del flujo televisivo (Williams, 1975). Sobre los productos televisivos de calidad, cabe destacar también los estudios de Albers (1992), Gutiérrez Gea (2000), Pujadas (2002 y 2007) y Sartori (1993).

La distinción de la serie como producto de calidad se hace a partir del concepto de separación de niveles (*sublimis* o *gravis, mediocris* y *humilis*) que tradicionalmente ha sustentado el canon cultural occidental y que la posmodernidad ha cuestionado (Lyotard *apud* During, 1993). La calidad televisiva de la serie proviene de la revolucionaria utilización de ingredientes y estructuras propios de la alta cultura, sin someterse a las fórmulas televisivas establecidas, consiguiendo un producto más cultural que de culto.

El ala oeste no se puede considerar una serie televisiva paradigmática: contiene varias características que la alejan de la neotelevisión y la metatelevisión, que en los años de emisión de la serie condicionan y caracterizan la programación televisiva en un sentido amplio. La serie recupera las funciones propias de la era paleotelevisiva (informar, educar, entretener), especialmente con respecto a la función divulgativa y formativa, que no predomina en las eras neotelevisiva (entretener, hacer participar, convivir) y metatelevisiva (entretener, fragmentar, reciclar). (Eco, 1983; Casetti y Odin, 1991; Olson Scott, 1987; Missika, 2006).

En una interesante conjunción de funciones de las diferentes eras televisivas, *El ala oeste* recupera la antigua jerarquía y la transmisión de conocimientos propios de la mencionada era paleotelevisiva (informa sobre temas políticos como el censo o el sistema electoral) y recupera la función neotelevisiva de la participación, propiciando el debate político entre la opinión pública, como se demuestra también con la emisión de un debate televisado en directo, entre los dos candidatos a la Casa Blanca, Matt Santos y Arnold Vinick. *El ala oeste* comparte algunas características con el resto de las series coetáneas, especialmente respecto a los procedimientos de interacción con los espectadores, creación de comunidad y estrategias de *marketing* para generar debate. La diferenciación evidente respecto al resto de series reside en la intencionalidad divulgadora, de acuerdo con la función paleotelevisiva recuperada. Por otro lado, *El ala oeste* cumple características metatelevisivas como la hipervisibilidad de las citas y la autoparodia.

En *El ala oeste*, la función educativa inherente a la era paleotelevisiva se encuentra en la divulgación de aspectos concretos, y reales, de la política estadounidense. Joe Lockhart alabó la tarea que llevó a término la serie con la divulgación del censo, que hacía dos años que era tema de debate de la opinión pública. Según el exsecretario de prensa de la era Clinton, la tarea de la serie fue mejor que las iniciativas (básicamente, de programas informativos) de cualquier otra cadena televisiva. El carácter divulgativo de la serie no acostumbra a ser aleccionador, ni demasiado

evidente. Sorkin explicaba que sólo ocasionalmente recurría a una fórmula tan explícita como el «no entiendo el censo» de CJ, y acostumbraba a emplear otras maneras de explicar el funcionamiento de la política estadounidense, integradas en el relato; procurando mostrar (*showing*) más que explicar (*telling*).

Los productores no olvidaron en ningún momento la función primordial de entretenimiento de un programa televisivo. Para conseguirlo, Sorkin convirtió los temas de gobierno en cuestiones apasionadas, principalmente a través de la argumentación en las discusiones (Smith, 2000a). Sorkin admitía hacerlo bajo la presión de que la audiencia podía cambiar de canal si consideraba que el tema era demasiado «espeso» (Smith, 2000).

También se puede considerar una característica paleotelevisiva el hecho que en *El ala oeste* no aparezcan ni sexo ni violencia gratuitos. Sorkin reconoció que no se trataron escándalos deliberadamente (Smith, 2000a). Según Lockhart, era una tentación fácil para los productores, que supieron evitarla (Smith, 2000b). Sorkin tenía pensada una escena bastante paródica respecto el caso Lewinsky, que nunca llegó a realizar. Sobre la serie como posible reacción al escándalo de Monica Lewinsky, para defender a Clinton, el creador concreta que entregaron el piloto unas tres semanas antes de que el escándalo estallara (Smith, 2000a). Por la omisión del caso Lewinsky y del Whitewater, desde sectores conservadores se ha acusado *El ala oeste* de ser una revisión partidista de los años de mandato de Clinton, omitiendo los aspectos negativos y destacando los positivos (Lehman, 2001).

Dado que la pretensión de intemporalidad siempre se ha asociado a las obras de arte y las producciones artísticas, y hasta ahora el medio televisivo no tenía la madurez suficiente como para tener estas pretensiones, consideramos la intemporalidad una característica de la televisión de calidad (Pujadas, 2001; Tous, 2008).

La metodología utilizada en este análisis empírico de *El ala oeste* diferencia entre el género de la serie (Ryan, 1979), el tratamiento de lo político en la serie en relación a la diacronía del género político en la ficción estadounidense (Crawley, 2006;), los temas que aparecen en ella, la relación entre la realidad y la ficción televisiva (Patterson, 2005) y la relación entre la serie y otras series ambientadas en puestos de trabajo (Feuer, 2005; Gripsrud, 1995). Los episodios se citan con el título original, su traducción, y la numeración de la temporada y el episodio.

3. *Perspectiva diacrónico-genérica. Género político*

3.1. *Intrigas palaciegas*

El tema de *El ala oeste de la Casa Blanca* es el poder, y las intrigas relacionadas con el poder político. Sorkin escogió este tema porque consideraba que era un área con grandes posibilidades narrativas y una amplia tradición (Smith, 2000a). De Sófocles a Shakespeare, las intrigas palaciegas siempre han constituido un tema literario y cultural de interés. El tema del poder articula las intrigas palaciegas y vincula series aparentemente tan dispares como *El ala oeste*, *Roma*, *Yo Claudio* y *Dinastía*. Se trata de un tema especialmente relevante en el episodio «Profesionales y amateurs en la Casa Blanca» («The White House Pro-Arm», 1.17), con las disputas entre la Administración de Bartlet y el equipo de la primera dama.

3.2. *Propaganda*

Los medios de comunicación estadounidenses han sido empleados como medio de comunicación política desde la primera emisión radiofónica del presidente Warren Harding, en 1923 (Crawley, 2006: 40). Lo que empezó siendo considerado como un prestigio para las emisoras de radio, en los años 30 se convertiría en un discurso unívoco que no estaba necesariamente alejado del entretenimiento.

Con la televisión, el presidente seguía disfrutando del mismo acceso automático al medio de que había disfrutado con la radio. A partir de los años 50, la información sobre las actividades del presidente se decidía en los medios de comunicación, y los discursos a la nación eran una decisión del presidente, lo cual daba mucho poder a los presidentes, que seguían utilizando la televisión en beneficio propio (Crawley, 2006: 43). Johnson fue uno de los presidentes que más la utilizó: durante su primer año de mandato sus apariciones públicas por televisión ya superaban las de Kennedy durante sus tres años de mandato, y las de Eisenhower en ocho años (Minow *apud* Crawley, 2006: 44). La peculiaridad de las apariciones de Johnson consistía en su facilidad para interrumpir emisiones, ya fueran las noticias (en 1965) o la popular serie *Bonanza*. La audiencia seguía identificando las apariciones presidenciales y el entretenimiento que habían caracterizado las emisiones radiofónicas.

Durante la década de los 60 y 70 los presidentes seguían empleando su acceso a la televisión, pero las grandes cadenas empezaban a mostrarse contrarias al uso del discurso indiscriminado por parte de los políticos, atendiéndose a los criterios informativos. En los años 80, con la introducción del cable, las *networks* perdieron poder con respecto al entretenimiento y, a la vez, respecto a las emisiones presidenciales. Ni el presidente Reagan, el gran comunicador, quedó inmune a los efectos de las nuevas tecnologías.

La importancia de la televisión en las campañas electorales llega hasta el extremo que el historiador White considera que la relación entre el medio y la institución mezcla la realidad con el arte, y el entretenimiento con la historia. Jody Powell, secretario de prensa del presidente Carter, admitió que la agenda de un candidato

«está más controlada por cómo aparecerá en las noticias esa noche que por cualquier otro aspecto».²

3.3. *Diacronía del género político. Cine*

Antes de los inicios de la televisión, la aparición de los presidentes al cine era frecuente. La primera *newsreel* fue del presidente McKinley, el año 1896. De 1896 a 1901, las escenas mostradas eran tanto del ámbito privado, en su domici-

² «Is controlled more by how it will look on the news that night that any other single factor». Declaraciones de Jody Powell en el programa *Television and the Presidency* (1980), *apud* Crawley, (2006: 51).

lio particular, Canton, Ohio, y en la iglesia, como público —en un desfile militar y su discurso inaugural (Crawley, 2006: 34).

Lincoln ha sido el presidente con más presencia en el cine —el año 1989 se contabilizaban 133 películas (Crawley, 2006: 34). Lincoln protagoniza la primera película del género, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915). El retrato de Lincoln es emotivo y reverencial: su primera aparición en escena va acompañada del himno «Gloria, Gloria, Aleluia» (Crawley, 2006: 35). El presidente se retrata como un hombre benevolente, misericordioso y maternal. Caballero sin espada (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939) supone la introducción en la política de James Stewart, en el papel del «hombre de a pie» que consigue enfrentarse victoriosamente a la maquinaria política estadounidense. La inocencia de Mr. Smith se contrapone a la corrupción de la maquinaria. El protagonista tiene a Lincoln como referente para mantener intacta su pureza y honestidad. La imagen del buen presidente actuando correctamente continúa entre la Segunda Guerra Mundial y el final de la década de los 60. Un buen ejemplo es *Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964), en la que el presidente estadounidense, en plena Guerra Fría, después de que accidentalmente se haya bombardeado una gran ciudad soviética, decreta paralizar las actividades nucleares de Nueva York, aun cuando sabe que su mujer se encuentra en la ciudad, para evitar una respuesta soviética al ataque. Se trata del máximo sacrificio personal al servicio de la nación. *Teléfono rojo: Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, Or How I Learned Stop Worrying About the Bomb and Love it*, Stanley Kubrick, 1964) es la primera sátira sobre la Guerra Fría y un presidente absurdo, con buenas intenciones pero carente de la fuerza necesaria. El presidente Muffley supone la antítesis de lo que los ciudadanos estadounidenses consideran que debe ser un presidente —débil y ridículo.

El clima de los años 70 también tiene sus efectos en el cine, especialmente en la representación de la imagen del presidente. Tras el escándalo Watergate y la oposición de parte de la población a la guerra de Vietnam, el presidente perdió su imagen reverencial. *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan Pakula, 1976) mostraba la corrupción de la administración Nixon, describiendo el presidente como un líder decepcionante, indigno de confianza, que hacía lo posible para mantenerse en el poder. La representación de la imagen del presidente en la década de los 80 —coincidiendo con la era Reagan— fue, básicamente, como personaje secundario. En los 90, se centraba en su vida personal, recuperando el respeto por la institución. En *El presidente y Miss Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995), con guión de Aaron Sorkin, se insiste en la moral de un presidente respetado tanto por sus electores como por su equipo. Una relación sentimental del presidente es utilizada por la oposición. El presidente defiende el equilibrio entre la vida privada y la pública. Aquel mismo año se recreaba la vida personal de los presidentes con la película *Nixon* (Oliver Stone, 1995) y la *tv-movie Truman* (Frank Pierson, 1995). En sendos filmes se recreaba el mito del presidente con una conexión emocional entre la figura del presidente y la audiencia (Crawley, 2006: 39).

Air Force One (Wolfgang Petersen, 1997) caracteriza al presidente como un hombre de acción que, a la vez, defiende a su familia. Decide no abandonar el Air Force One durante un secuestro terrorista. Sus actuaciones están justificadas por la moral y el

bien, aunque incluyan el asesinato, y la descripción de los secuestradores es siempre equiparable a la maldad. En *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) el presidente también es un hombre de acción, en este caso contra un ataque alienígena. Se erige en líder mundial, ya que es el único presidente de los países que han sido atacados que combate al invasor. En la corrosiva *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) la invasión alienígena es bienvenida por un presidente asesorado por su secretario de prensa y básicamente preocupado por su aparición televisiva en *prime-time*.

La cara oscura del presidente reaparece en *Absolute Power* (Clint Eastwood, 1997). El presidente se caracteriza como un personaje inmoral, sin redención posible. Un ladrón es testigo del *affaire* del presidente con la mujer de su mejor amigo. Los asuntos se complican y los agentes del presidente asesinan a la mujer. La figura del presidente se presenta distante de la audiencia, sin establecer ninguna clase de identificación, y manteniendo intacto el respeto a la institución. *Cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997) describe la estrategia de distracción de la opinión pública desempeñada por un presidente que ha cometido una indiscreción de orden sexual con una menor. Para evitar el escándalo, contratan un director de Hollywood para *fabricar* una guerra.

3.4. *Diacronía del género político. Televisión*

La connivencia de presidentes y televisión comprende también el ámbito de la ficción y de los programas de variedades, desde las primeras emisiones. De acuerdo con Crawley (2006), la representación televisiva de la imagen de los presidentes los acostumbra a mostrar según las expectativas y los patrones culturales establecidos:

«Washington es heroico, Lincoln es justo y Nixon es decebedor» (Crawley, 2006: 55).

Uno de los primeros programas de variedades respecto al tratamiento del tema político fue *Jack Paar Program* (NBC: 1962-1965), que incluía gags de Vaughn Meader, imitador de Kennedy. No se trataba de *sketches* satíricos, pero con el programa se iniciaba una mirada irreverente hacia el presidente (Crawley, 2006: 53). El tono satírico continuó con *That Was the Week that Was* (NBC: 1964-1965). Más ácido que los anteriores programas, el show fue cancelado tras su primera temporada. Basado en un programa de la BBC, retornó en 1985. A finales de los 60 los programas *Rowan and Martin's Laugh-In* (NBC: 1962-1973) y *The Smothers Brothers Comedy Hour* (CBS: 1967-1970) ya reflejaban el sentimiento antisistema de la década (Crawley, 2006: 53). El primero contenía *sketches* y gags breves y el segundo tenía un ritmo más lento, y era también más cáustico. Sin embargo, el 1967 la figura presidencial se convirtió en un superhéroe de animación, *Super President* (NBC: 1967-1968). Norcross, el presidente, tenía superpoderes gracias a una tormenta cósmica y los utilizaba en su lucha contra el mal. A mediados de los 70 se estrena *Saturday Night Live, SNL* (NBC: 1975-), un programa de variedades que perdura hasta el momento de escribir estas líneas y que ha destacado por la sátira política y la imitación de los presidentes estadounidenses, de Ford a George Bush, pasando por Nixon.

Desde que el secretario de prensa de Ford, Ron Nessen, consideró que la sátira del presidente era una oportunidad de relaciones públicas, la mayoría de presidentes y candidatos estadounidenses han aceptado la sátira política, demostrando que tienen sentido del humor y considerándola una manera diferente de llegar a los electores (Crawley, 2006: 54). También es relevante *Washington Behind Closed Doors* (1977), una miniserie sobre la corrupción política en el Congreso de los EE.UU., que mostraba el funcionamiento del sistema político estadounidense. Estaba basada en *The Company* (John Ehrlichman, 1977), sobre la administración Nixon y la corrupción del poder.

Con respecto al drama y la comedia televisiva, el género no ha sido demasiado prolífico ni se ha conseguido mantener durante varias temporadas. Empieza con *Hail to the Chief* (CBS: 1985) y *Mr. President* (Fox, 1987-1988), dos comedias sobre la adaptación de un presidente novel en la vida en Washington. Ambas se centran en la vida privada de los protagonistas. Algunos precedentes televisivos de la sátira política son las series británicas cómico-satíricas *Sí, ministro* (*Yes, minister*, BBC-2: 1980-1984) y *Sí, primer ministro* (*Yes, prime minister*, BBC-2: 1986-1988). La primera *sit-com* estadounidense que contaba con el personaje de un presidente como protagonista fue la breve *That's My Bush* (Comedy Central, 2001). El programa satirizaba no sólo la figura de Bush, sino también la *sit-com* como formato (Crawley, 2006: 55).

3.5. Acción

La acción militar como recurrencia temática genérica del género político se ha instituido en subgénero, vinculado a la acción, el espionaje y el terrorismo. Favorecido por los hechos del 11-S, ha desembocado en producciones como *24* (Fox: 2001-), *Alias* (*Alias*, ABC: 2001-2006), *El anillo E* (*The E-Ring*, NBC: 2005-2006) y *The Unit* (CBS, 2006-), creación del dramaturgo David Mamet.

Con *24*, la serialización se incorpora a las series de acción, tradicionalmente episódicas (Action Crime). El retrato del presidente Palmer es el de un hombre honesto que mantiene sus principios éticos pese a todas las adversidades a las que se tiene que enfrentar. El suspenso tradicional del género aumenta con la posibilidad de riesgo real de morir de todos los personajes, excepto Jack Bauer. El punto de vista múltiple se muestra con el uso de la pantalla partida (también presente en *CSI* y *Mujeres desesperadas*), un recurso clásico del cine de los años 70 que había caído en desuso, para mostrar las dos personas que mantienen una conversación telefónica, las acciones paralelas de varios personajes, y una misma acción desde diferentes ángulos.

3.6. Tras *El ala oeste*

Aun cuando no se trate de un género prolífico en la serialización estadounidense, se produjeron varias series a propósito de *El ala oeste*. ABC emitió *Señora Presidenta* (*Commander in Chief*, ABC: 2005-2006), y HBO, *K Street* (HBO: 2003), producida por George Clooney y Steven Soderbergh. La serie mezclaba realidad y ficción (el documentalismo *fly on the wall* y el drama): los episodios se grababan una semana antes de su emisión, para reproducir los acontecimientos políticos reales que esta-

ban sucediendo. Centrada en el poco conocido mundo de los consultores políticos, mezclaba actores, personajes reales y la noticia política de la semana. Un año más tarde se estrenaba *Jack & Bobby* (WB: 2004-2005), una serie sobre dos hermanos completamente normales, uno de ellos futuro presidente de los EE.UU., gracias a la educación que les proporciona su excéntrica madre soltera, Grace McCalister.

4. Homología estructural

4.1. Tramas

Ya se ha mencionado que *El ala oeste* es una serie serializada. La acción de gobierno proporciona los elementos episódicos: en cada episodio los protagonistas se enfrentan a tramas autoconclusivas —diferentes cuestiones de Estado, que no acostumbran a tener continuidad, sino que son completamente autónomas. Las tramas seriales son básicamente de temática personal y afectan a cada uno de los protagonistas y un personaje secundario: Sam y Laurie, Leo y Jenny, CJ y Danny, Sam y Mallory, Zoey y Charlie y Josh y Joey. Cada uno de los episodios de la primera temporada tiene cinco tramas por término medio, en las cuales predomina la temática profesional. Sorkin entrelaza las tramas con un rapidísimo ritmo narrativo, marcado por los diálogos.

La serialización se justifica por el carácter de serie ambientada en el puesto de trabajo de *El ala oeste*, por la interferencia entre la vida profesional y personal de los protagonistas. La cantidad de horas que los miembros del gabinete pasan trabajando juntos provoca la presencia de tramas personales episódicas o interepisódicas, como el alcoholismo de Leo o el *affaire* de Sam con Laurie, y, más adelante, su relación con Mallory, la hija de Leo. La supeditación de la temática personal a la profesional es explícita, y no sólo cuantitativamente: las tramas personales interepisódicas finalizan cuando amenazan la vida profesional de los protagonistas, como en los casos de la relación entre CJ y Danny Concanon, el *affaire* de Sam y Laurie y el divorcio de Leo.

El ala oeste es un ejemplo de serialización de una serie ambientada en el puesto de trabajo. Tiene varios precedentes —*Canción Triste de Hill Street*, *San Eligius*, *Ally McBeal*, *Urgencias*— como serie coral centrada en un ambiente de trabajo, con las vidas privadas de los personajes como tema secundario. De acuerdo con Feuer, se debería dejar de emplear el término «*prime time* serial drama», debido a la amplia serialización de la narrativa audiovisual contemporánea (Feuer, 2005: 27). La diferencia entre uno y otro formato, recuerda la autora, hacía referencia también a la distinción entre los programas de «daytime» y «prime-time», que tampoco es vigente. Tal y como afirma Gripsrud, la serialización proviene de una contribución de la *soap-opera* a la narrativa audiovisual. Denomina *La Ley de los Ángeles* y *Canción triste de Hill Street* «*soap-operas* ambientadas en el puesto de trabajo» (*work-place soaps*, Gripsrud, 1995: 165).

También *treintaytantos* es un precedente de *El ala oeste*. Estas dos series dramáticas de calidad se dirigen a una audiencia determinada, huyendo de la tendencia al exceso y estilo *camp* propios del melodrama, donde la literariedad de los personajes es una diferenciación relevante (véase Feuer, 2005: 35). Ambas comparten

la alternancia entre la profesión y la vida privada de los personajes. La principal diferencia entre las series más centradas en el puesto de trabajo (*Urgencias*, *El ala oeste*) y las centradas en las vidas personales de los personajes, como *treintaytantos*, es «el ensimismamiento narcisista» de los personajes (Feuer, 2005: 36, n.5).

Feuer destaca que *treintaytantos* no se fundamenta en ningún género concreto (Feuer, 2005: 31). Con respecto a *El ala oeste*, su base es un género de poca tradición en la narrativa dramática serial estadounidense.

Con respecto a las tramas episódicas, alguna de ellas también sufre cierta serialización: un tema personal como la drogadicción de Leo se convierte en un problema de la Administración, una acción de gobierno con continuidad durante varios capítulos. Otras acciones de gobierno de carácter episódico pero con continuidad son los crímenes homófobos (1.10, 1.13), la seguridad de la hija del presidente, Zoey (1.6, 1.18), la intervención de Lord Marbury por resolver el conflicto de India y Cachemira (1.11 y 1.12) y el informe de Mandy contra la Administración Bartlet (1.19, 1.20). Queda patente la menor presencia, cuantitativamente, de tramas episódicas con continuidad.

En *El ala oeste*, un personaje del tercer episodio puede no reaparecer hasta el episodio número 20, cosa impensable tanto en una telenovela como en series con un mayor grado de serialización, como *Perdidos* y *Mujeres desesperadas*. Consideramos que la serialidad discontinua es una característica propia de las series episódicas que introducen elementos de serialización.

5. Técnicas narrativas

5.1. Ironía-hipérbole-dialéctica-comicidad

Una de las características de la serie es el recurso a la ironía, con frecuentes bromas internas, autorreferenciales. Por ejemplo, el *leit-motiv* de las correrías por los pasillos es autoparodiado: en una ocasión, Sam y Josh se siguen el uno al otro por el pasillo, sin saber, ninguno de los dos, donde se dirigen. El estilo de los diálogos es especialmente irónico, y en varias ocasiones incluye la expresión del pensamiento de los personajes en voz alta, como es habitual en varias películas de Woody Allen y en la serie *Las chicas Gilmore*.

El uso de la ironía, figura retórica muy bien considerada por la tradición anglosajona, contribuye a retratar a los protagonistas como personas bien educadas, cultas, con sentido del humor y sofisticadas. Los personajes saben reírse de sus propios defectos, son exigentes y críticos. La ironía en ocasiones se acompaña de la hipérbole, especialmente habitual cuando se trata de defender a un compañero de trabajo; cuando Sam quiere presentar la dimisión por el *affaire* con Laurie y cuando Bartlet exige a CJ que sólo ella haga de secretaria de prensa, tras el desastre ocasionado por Josh al sustituirla.

En relación con la ironía y el sarcasmo, debemos mencionar también la comicidad de la serie. Aun cuando no se trata de un *dramedy*, sí contiene notables dosis de humor, por ejemplo, mediante la combinación de personajes antitéticos, como Leo y Lord Marbury, las bromas a propósito del informe sobre la educación sexual y la vida sexual de los protagonistas, la transposición de lenguaje y regis-

tro y los toques de *vaudeville*. El recurso al sentido del humor aligera los densos diálogos de la serie, habitualmente sobre temas intrincados, de interés político y social.³ Otra característica definitoria de la serie es el ejercicio de dialéctica que llevan a término los personajes, por ejemplo, la discusión entre Abbey y Bartlet, en el despacho oval y la discusión sobre la enseñanza de Sam y Mallory.

5.2. *In media res*

La estructura de los episodios imita, de modo sistemático, la técnica literaria *in media res*: los hechos se suceden sin introducción previa, ante un espectador que carece información para comprender lo que está viendo. A medida que avanza el episodio, se va proporcionando la información que le faltaba. La acción no transcurre simultáneamente para personajes y espectadores; los personajes saben qué ha sucedido antes que los espectadores. Esta técnica se utiliza también en la estructura de las dos primeras temporadas de la serie: en la segunda temporada abundan las analepsis sobre la llegada al poder del gobierno de Bartlet que, en la primera temporada, no ha tenido ninguna clase de elemento introductorio. La utilización de la técnica literaria *in media res* diferencia *El ala oeste* de la mayoría de las series coetáneas —característica presente en los episodios «Piloto», «La cena oficial», «Seis reuniones antes de almorzar» y «Condenas mínimas obligatorias». En este último, Leo pide a Margaret que anote una lista de nombres. Sólo al final del episodio el espectador sabrá de qué se trata —la lista contenía los nombres de los republicanos implicados en temas de drogas. Es el resultado del uso de la técnica *in media res* y el punto de vista omnisciente.

También cabe resaltar el uso del *in crescendo* narrativo. Por ejemplo, se parte de una situación de moral hundida debido al informe de Mandy sobre la Administración Bartlet y se finaliza con la recuperación del entusiasmo por parte de todo el equipo. Con respecto a la técnica Rashomon, se emplea para mostrar la deliberación de Sam y Josh, por un lado, y la discusión de Leo y Simon Blye, por otro, ambos sobre el mismo tema.

La estructura circular caracteriza el último episodio de la primera temporada, en el cual se recurre también a la analepsis y a las reiteraciones. Este episodio incluye también el *cliffhanger* de la primera temporada: como es propio de dicho recurso, deja en suspense a la audiencia, ya que finaliza con un atentado al presidente y su comitiva, y se desconocen los daños que haya provocado hasta la siguiente temporada.

5.3. *Personajes heroicos*

Los personajes, en este retrato de una administración que conjuga idealismo y pragmatismo, tienen un carácter heroico. Sorkin destacaba que, más que querer hacer las cosas bien hechas, por encima de todo, quieren hacer «el bien».⁴

³ La prensa denominó a la serie *The West-Wonk* justamente por la densidad de los temas.

⁴ «They're fairly heroic. That's unusual in American popular culture, by and large. (...) They are dedicated not just to this president, but to doing good, rather than doing well» (Smith, 2000a).

Sin perder sus virtudes, también son permeables a la figura del héroe debilitado tan presente en la serialidad contemporánea. Observamos, por ejemplo, el error de CJ en la primera temporada, así como las consecuencias del atentado en todo el equipo en la segunda temporada.

6. *Genericidad. Recurrencia temática genérica*

6.1. *Género inexistente*

La base de *El ala oeste* es un género de poca tradición en la narrativa serial estadounidense. De hecho, ni siquiera aparece en el clásico de Newcomb sobre género y televisión (1974), ni en el estudio sobre los géneros cinematográficos de Altman (1999), ni en los más recientes sobre género y televisión (Creeber, 2001; Mittell, 2004). Es innegable que parte de las marcas genéricas obligatorias, más con voluntad de instituir un género que como epígono de un género existente. Las marcas genéricas obligatorias del género político conviven con la adscripción a la tipología de serie ambientada en el puesto de trabajo, hasta el punto que se puede emplear la misma estructura para varios profesiones, como el mismo Sorkin ha demostrado con *Sports Night* (ABC: 1998-2000) y *Studio 60 On the Sunset Strip* (NBC, 2006-).

Las marcas genéricas se constituyen primordialmente en base a la institución social que es el género, en su vertiente positiva o negativa: con reverencia o sátira respecto al presidente (*El nacimiento de una nación* y *Teléfono rojo*) y con su posicionamiento respecto a los casos de corrupción y de intrigas palaciegas (*Caballero sin espada* y *Washington Behind Closed Doors*). Otros temas recurrentes al género son la accesibilidad y el control de los medios de comunicación por parte del presidente, su vida privada y pública (*Señora presidenta*, *Hail to the Chief*, *Mr. President*), la acción militar en defensa del país (*Independence Day*, *Mars Attacks!*) y la conexión emocional, paternalista, del presidente con su país (*El nacimiento de una nación*, *Caballero sin espada*, Nixon, Truman). Una característica que determina el género es la sempiterna vinculación entre los presidentes y el entretenimiento (Crawley, 2006: 42).

En *El ala oeste*, el género político se construye a partir de la articulación de todos los temas mencionados, componiéndolos como recurrencia temática genérica. En la vertiente del género como institución social, Sorkin desestima la sátira y se inclina por una contrapropuesta de mantenimiento del *status quo*.

6.2. *Temas*

Para analizar la relación entre tema y género en la serie, se parte de los estudios de Ryan sobre género (1979). Así, las marcas genéricas obligatorias del género están formadas por el tratamiento de temas políticos. Se han ejemplificado y clasificado los aparecidos en la serie de acuerdo con la siguiente tipología:

- a) Referencias políticas.
 - a.1.) Referencias a la política e historia estadounidense.
 - a.2.) Referencias a temas de actualidad en los EEUU.
 - a.3.) Referencias a políticas de otros países.

Dichas referencias forman parte de un conjunto más amplio, sin relación con el género político, que comprende los siguientes ámbitos: Recurrencia intertextual metatelevisiva, Referencias intraepisódicas, Referencias a otras series, Referencias a otros programas de televisión, Referencias cinematográficas, Referencias musicales, Referencias a informativos, Referencias socioculturales, Referencias literarias, Referencias eruditas, Referencias bíblicas y religiosas y Recurrencia temática y mítica (véase Tous, 2008). Buena parte de las referencias recuperan la función educativa de la paleotelevisión. Las de orden social y político muestran el funcionamiento del censo o del sistema electoral estadounidense (a1), y las históricas y eruditas contribuyen a un mayor conocimiento de la historia del país (a1). Los temas de actualidad tratados en la serie muestran una preocupación por la sociedad (a2) desde una perspectiva progresista —homosexualidad, racismo, drogas...

6.3. *Recuperación del orgullo nacional*

El ala oeste recupera, del género en el que se inscribe, el retrato de la imagen del presidente ideal; un presidente caracterizado por su moralidad e integridad, respetado por los electores y por su equipo, que tiene conexión emocional con la audiencia. Un hombre de acción que defiende a su familia y su patria y, sobre todo, un hombre honesto que mantiene sus principios éticos pese a todas las adversidades a las que se debe enfrentar, en consonancia con la imagen de varios presidentes estadounidenses precedentes, ficticios o reales (Lincoln en *El nacimiento de una nación*, Smith en *Caballero sin espada*, Palmer en 24). El retrato coincide plenamente con la expectativa de la audiencia respecto cómo debe ser el presidente (Crawley, 2006: 187).

El paternalismo de la serie (el presidente Bartlett se presenta como un *pater familias* típico de la estructura jurídica romana: la familia, que tiene una cabeza única, está compuesta no sólo por los miembros naturales, sino también por los clientes) contrasta con la crisis de la figura paterna en las series hospitalarias y constituye otra característica paleotelevisiva. En la era de la transmisión jerárquica de la información uno de los temas predominantes, especialmente en las series médicas, era «Dr. Right», en la era metatelevisiva, de multiplicidad de acceso a la información, sin jerarquías, uno de los temas predominantes es la búsqueda del padre.

La serie también se inscribe en la mezcla de comunicación política y entretenimiento que caracteriza la política estadounidense. La función de propaganda se consigue, sencillamente, mostrando un presidente con todas las virtudes de las que carece el presidente electo en el momento de empezar la serie. El retrato utópico del presidente y su equipo se contraponen a la realidad. Así, *El ala oeste de la Casa Blanca* constituye una estrategia de recuperación del orgullo nacional de los EE.UU. mediante la construcción narrativa de la continuidad de una presidencia demócrata de ficción tras el proceso de destitución de Bill Clinton. Se consigue reconstruir el orgullo nacional y político mediante la continuación del gobierno demócrata en una ficción televisiva de éxito de crítica y público. Las estrategias de la serie para conseguir el efecto deseado (la recuperación del orgullo político y nacional) ponen en común la realidad y ficción; los efectos de verosimilitud; el

elogio de la política y la configuración de los personajes; la calidad del producto (recuperando características propias de la función paleotelevisiva); la carencia de referencias a los escándalos que habían propiciado la destitución de Clinton y la discusión de temas de alcance político y nacional con más éxito comunicativo que los medios periodísticos convencionales.

Para observar cómo se lleva a término esta recuperación, destacamos, de la mano de James T. Patterson (2005), los hechos que condujeron a la destitución de Clinton que quedan reflejados a la primera temporada de la serie. Tal y como detalla Ayala (1978), las similitudes entre realidad y ficción en el texto (literario, en su caso) tienen una relevancia limitada, y absolutamente nula a la hora de determinar la calidad del producto. El análisis de los puntos en común se realiza de acuerdo con una hipótesis de articulación y construcción narrativa del producto serial televisivo siguiendo las reglas de la propaganda. Consideramos que *El ala oeste* continúa, en la ficción, la presidencia demócrata que se truncó en realidad, con una configuración positiva que omite a propósito la referencia a los escándalos sexuales, como ya se ha mencionado.

Tal y como señala Patterson (2006: 514), el hecho que se destapara un escándalo sexual como arma política, para iniciar un proceso de destitución de un presidente estadounidense, era un hecho sin precedentes en la historia de los presidentes del Gobierno de los Estados Unidos. Se trataba, hasta aquel momento, de un aspecto de la vida privada de los presidentes estadounidenses que no había llegado a trascender a la opinión pública. La traslación temática y de personaje (Genette, 1989) del hecho real —Clinton y el caso Lewinsky— al escándalo de la drogadicción de Leo en la serie permite seguir haciendo referencia a las bajas pasiones que forman parte de la vida privada y que son censuradas socialmente, especialmente en un país de tradición conservadora y calvinista como los EE.UU., sin tener que mencionar el sexo ni el escándalo real. El motivo se mantiene (los escándalos a raíz de la privacidad); la traslación se produce modificando los temas: sexo por drogas. En la serie, la carencia de referencia a los escándalos sexuales es total, y queda además reforzada por el único comentario, paródico, de CJ y una secretaria a la lectura de un informe de sexualidad por parte de Bartlet y Mandy, justamente en el despacho oval («Sacar la basura», «Take Out The Trash Day», 1.13).

El artífice de la iniciativa contra Clinton fue el fiscal independiente Kenneth Starr, quien, a partir de 1994, empezó a investigar los casos de Paula Jones, de la explotación de fincas en el río Whitewater y, más adelante, el de Monica Lewinsky. El inicio del proceso provocó la pérdida de inmunidad del presidente. El fiscal Rob Ray, quien sustituyó a Starr, no encontró pruebas suficientes para incriminar a Clinton de las acusaciones en relación a los dos primeros casos (Patterson, 2006: 526). Starr, según Patterson, provocaba antipatía, era considerado un personaje «gazmoño, santurrón y vengativo» que había dejado que su aversión personal contra Clinton y su estrechez de miras respecto al sexo condicionaran su criterio (Patterson, 2006: 522). En la primera temporada de la serie el personaje que persigue Leo es el congresista Peter Liellienfield, quien, como Starr, también provoca antipatía y va a la caza y captura de su objetivo. Tanto Clinton, en realidad, como los ayudantes de Leo en la ficción (Sam y Josh) son sometidos a largos y duros interrogatorios, con declaración jurada (Patterson, 2006: 519).

La persecución mediática a la que fue sometido Clinton se puede calificar de linchamiento. El presidente recibía calificativos de los medios de comunicación como «Priapo» o referencias a su sexualidad como su «tendón de Aquiles» (Patterson, 2006: 521). Pero recibió el apoyo de buena parte de la opinión pública, mucho más tolerante con la vida privada del presidente que los medios de comunicación, ávidos de polémica (Patterson, 2006: 521-523). La faceta mediática de la drogadicción del personaje de Leo queda ampliamente reproducida, desde las incendiarias declaraciones iniciales de Liellienfield sobre la Casa Blanca y las drogas, pasando por la rueda de prensa en la que explica su problema y la rehabilitación a la que se sometió, cuando no pueden evitar que los medios informen del tema.

Durante el proceso que conduciría a la destitución de Clinton se investigaron casos de adulterio que tuvieron como consecuencia las dimisiones de Gingrich —uno de los abanderados contra Clinton por el caso Lewinsky— y Robert Livingston. En el episodio «In Excelsis Deo» («In Excelsis Deo», 1.10), ante un intento de Josh y Sam de utilizar la vida sexual de algunos republicanos para contrarrestar la iniciativa contra Leo por su pasado de drogadicción (le piden a Laurie, la *call-girl* amiga de Sam, que los revele nombres de republicanos que han sido clientes suyos), Leo les recuerda que este no es «su estilo», el estilo del gobierno demócrata. La ofensiva que lleva a término Leo consiste en reunir a los republicanos implicados en problemas de drogadicción (o que tienen familiares implicados) y comunicarles que se harán públicos sus casos, sin hipocresía, si siguen utilizando su caso personal para debilitar al Gobierno.

Uno de los principales errores de Clinton durante el *Monicagate* fue mentir, negar las acusaciones que se le imputaban sobre el asunto Lewinsky, de modo que la opinión pública estadounidense se sintió engañada (Rosenthal, 1998: 35).

En la serie, la transparencia es una constante en el tratamiento de la drogadicción de Leo. En este caso deberíamos referirnos a ella como «inversión estilística» respecto a su referente real. Por ejemplo, cuando se comunica que se hará público el problema de Leo, el equipo de Bartlet decide que explique en rueda de prensa el proceso de rehabilitación al que se sometió («Lo hará de vez en cuando», «He Shall, From Time to Time», 1.12).

Con respecto a la actitud de Clinton durante el proceso, Patterson (2006: 520) considera que la respuesta militar por el ataque de AlQaeda a la embajada estadounidense en Kenia y Tanzania, el 7 de agosto de 1998 (las ofensivas con misiles en Sudán y Afganistán, 13 días más tarde) fue desproporcionada a causa de los problemas personales que sufría en aquellos momentos. En el episodio «Una represalia proporcional» («A proportional response», 1.3), Bartlet exige una reacción desproporcionada por el ataque del ministerio de Defensa sirio a un avión de las fuerzas aéreas estadounidenses que había explotado en pleno vuelo, pero Leo le advierte que personaliza excesivamente el ataque, porque en ese vuelo viajaba Morris, el médico del presidente.

El proceso de destitución de Clinton desembocó en unas elecciones que provocarían el cambio de color político, no sin una larga polémica —pasó más de un año desde el día de las elecciones, 7-11-2000, hasta el día de la toma de posesión de Bush hijo, 10-1-2001— con irregularidades en el sistema de votaciones y una decisión final respecto éstas de la mano de magistrados que dependían de Reagan

o de Bush padre (Patterson, 2006: 549, 552-553). En el contexto de construcción de una ficción narrativa que continúa la presidencia demócrata, se debe interpretar la importancia concedida al censo y las votaciones, en la serie, tanto en su vertiente pedagógica y divulgativa, con respecto a su función paleotelevisiva, como en la vertiente ideológica, presumiblemente para que no se repita un proceso electoral como el de 2001. En la serie se hace referencia a la importancia «de un voto por persona», principio que los sectores demócratas consideraban que se había violado con la decisión judicial respecto las elecciones del 7 de noviembre de 2000 (Patterson, 2006: 550).

Damos por finalizada la descripción de los puntos en común entre la serie y la realidad con las similitudes en cuanto al estilo presidencial: tanto Clinton como Bartlet (premio Nobel de Economía) hacen gala de una excelente gestión económica y fiscal (Patterson, 2006: 535), que se observa en el bienestar del país durante su presidencia. Ambos tienen como prioridad las políticas sociales, el debate de los temas de interés público y los proyectos progresistas (Patterson, 2006: 528, 532), que acostumbran a tener como principal opositor el Congreso (Patterson, 2006: 532). Uno de los mote periodísticos de la serie fue «The Left Wing» (Last, 2000). A ambos presidentes les preocupaba pasar a la historia como presidentes insignes de su país (Patterson, 2006: 528). En «Una represalia proporcional» («A Proportional Response», 1.3), Bartlet se compara a sí mismo con Carlo Magno.

El retrato de Bartlet se ha calificado de populista. Clark titula su artículo «Contemporary Populism in NBC's The West Wing» (Clark, 2005: 224-243) y compara la bondad del presidente Bartlet con el populismo de Jefferson Smith, el presidente ficticio de *Caballero sin espada* (Clark, 2005: 229). Pero Bartlet es un animal político, no un hombre externo al sistema.

7. Tipología intertextual y recurrencia

7.1. Recurrencias no genéricas: recurrencia intertextual temática

Mediante el cuadro de clasificación de las referencias intertextuales de *El ala oeste* observamos que hay recurrencia metatelevisiva como en otras series contemporáneas pero, a diferencia de ellas, cumpliendo una función específica, educativa.

En *El ala oeste* las referencias metatelevisivas pertenecen al plano de la expresión y tienen una función específica: no tienen como objetivo único aludir al universo compartido por la audiencia, en forma de clichés, sino que constituyen una propuesta de modelo de televisión, coherente con la propia serie, en defensa de la televisión pública, y de calidad. Menudean las referencias a los programas educativos y divulgativos propios de la paleotelevisión (*Barrio Sésamo*, *Julia Child*). Se critica, también, la televisión que se aleja de este modelo —*reality-shows*, *talk-shows*, *soap-opera*.

La función de la referencialidad se extiende a los otros ámbitos —cinematográfico, literario, con referencias culturales de productos de calidad. En consonancia con la serie como producto paleotelevisivo, se constata la diferenciación de niveles culturales, haciendo referencia a los «middle-brow» o *mediocris* (*El Padrino*, *Adivina quién viene a cenar esta noche*, 1984) y a los «high-brow» o *sublimis* (*Ave*

Maria de Schubert, Lord Byron, Robert Herrick, San Agustín, Kant, Shakespeare) y mencionando los «low-brow» o *humilis* únicamente para criticarlos, como ya se ha mencionado (MacDonald y Shils, 1969).

Las referencias de la serie se completan con referencias de cultura general y un amplio interés por la política y la historia estadounidense. El personaje de Bartlet es el más erudito, como el de Grissom en *CSI: Las Vegas*. Crawley (2006: 181-188) lo ha definido como «el presidente intelectual». La construcción del personaje como paternal, moral, e intelectual, no es fortuita. Su erudición proviene, sobre todo, de los discursos que hace a algún miembro del equipo (b1). Las referencias eruditas del presidente o de algún otro personaje (d) están plenamente en consonancia con la función educativa de la serie.

7.2. *Recurrencia temática y mítica*

Una de las peculiaridades de la serie es la ausencia de los temas de siempre, especialmente la carencia de sexo y violencia gratuitos, teniendo en cuenta que se trata de ingredientes del tema de siempre habitual de la serie, las intrigas palaciegas. El sexo como tema de siempre aparece en la trama de Sam y Laurie (tema que denominamos «La prostituta y el redentor») y que aparece, como mínimo, en otra serie contemporánea, *CSI*. También se recurre a la tensión sexual entre dos personajes, uno de los temas recurrentes de la serialidad contemporánea. En este caso entre la secretaria de prensa, CJ Cregg, y el periodista Danny Concannon.

La reaparición de temas se produce también con la caracterización antitética de Leo y Lord Marbury en «Lord John Marbury» («Lord John Marbury», 1.11.), emulando a «Stan Laurel y Oliver Hardy», como también sucede en la pareja cómica antitética, en este caso femenina, de Edie y Susan en *Mujeres desesperadas*.

Conclusiones

Hemos observado que *El ala oeste* inaugura el género político en la televisión dramática serial estadounidense, y que mantiene una estrecha relación con el género en lo que al mantenimiento del *status quo* se refiere, especialmente en el tratamiento reverencial de la figura del presidente, como figura paterna, muy en consonancia con la importancia de dicha figura paterna en la ficción estadounidense. Por otra parte, hemos analizado cómo la serie se articula en relación con la realidad, y cómo, mediante las estrategias narrativas enumeradas, se erige en herramienta para la recuperación del orgullo nacional durante la presidencia de George W. Bush. La aparición de algunos temas de siempre y la supresión de algunos de ellos se considera estrechamente vinculada a dichas estrategias. La recurrencia temática y las referencias de la serie corresponden a un producto televisivo de calidad que recupera características paleotelevisivas y que a la vez hace uso de la referencialidad propia de la metatelevisión con una función muy determinada y en consonancia con la ideología y la calidad de la serie.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, R. (1999): *Film/Genre*, London, British Film Institute.
- AYALA, F. (1978): «Presencia y ausencia del autor», en SULLÀ, E. (1996) (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- CASSETTI, F.; ODIN, R. (1990): «De la paléo à la néo-télévision», *Communications*, 51, Paris, Seuil.
- CLARK, J.E. (2005): «The Bartlet Administration and Contemporary Populism in NBC's *The West Wing*», en HAMMOND, M, MAZDON, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- CRAWLEY, M. (2006): *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television's The West Wing*, North Carolina, MacFarland.
- CREEBER, G. (2001): *The Television Genre Book*, London, British Film Institute.
- ECO, U. (1986): «La transparencia perdida», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen («TV: la transparencia perdida», en: *Sette anni desiderio*, Milano, Bompiani, 1983).
- FEUER, J. (2005): «The Lack of Influence of *thirtysomething*», en HAMMOND, M, MAZDON, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus. *Palimpsestes. La Littérature u second degré*, Seuil, Paris (1982).
- GRIPSRUD, J. (1995): *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*, London and New York, Routledge.
- JANCOVICH, N.I LYONS (2003): *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*, London, British Film Institute.
- MACDONALD, M. (1969): «Masscult y midcult», en BELL, D., *et al, Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila.
- MISSIKA, J.L. (2006): *La fin de la télévision*, Paris, Seuil.
- MITTELL, J. (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, London and New York, Routledge.
- NEWCOMB, H. (1974): *TV: The most popular art*, New York, Anchor Books.
- OLSON SCOTT, R. (1987): «Meta-television: Popular Postmodernism», en: *Critical Studies in Mass Communication*, 4.
- PATTERSON, J.T (2006): «El proceso de destitución y la crisis electoral (1998-2000)», en *El gigante inquieto. Estados Unidos de Nixon a G.W. Bush*. Barcelona, Crítica. *Restless Giant The United States from Watergate to Bush vs. Gore*, New York, Oxford University Press (2005).
- PUJADAS, E. (2002): «Televisió de qualitat i pragmatisme», EN *Els discursos sobre la televisió de qualitat, Quaderns del CAC*, 13.
- RYAN, M.L. (1988): «Hacia una teoría de la competencia genérica», en GARRIDO GALLARDO, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros [«Toward a competence theory of Genre», *Poetics*, 8, 1979].
- TOUS-ROVIROSA, A. (2008): *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. Tesis doctoral, Bellaterra, UAB.

WILLIAMS, R. (1975): *Television: technology and cultural form*, New York, Schocken Books.

Artículos de Prensa

- LEHMAN, C. (2001): «The Feel-Good Presidency: The Pseudo-Politics of *The West Wing*», *The Atlantic Monthly*, The Atlantic On-Line, <<http://www.theatlantic.com/issues/2001/03/lehman-p1.htm>>.
- MILLER, M. (2000), «The Real White House», *Brill's Content*, 01-03-2000.
- MILLMAN, J. (2000), «Don't blame me, I voted for Martin Sheen!», *The New York Times*, 11-09-2000.
- ROSENTHAL, A.M. (1998), «On My Mind. What Clinton Can Do», *The New York Times*, New York, N.Y. Edition Desk, Late ed. 18-12-1998, p. 35, C6.
- SMITH, T. (2000a), «Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,» NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.
- SMITH, T. (2000b), «Joe Lockhart: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,» NBC, 8-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/lockhart.html>.
- WALDMAN, A. J. (2006), «West Wing': a Love Letter to American Democracy», *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.