

El héroe trágico / democrático, o lo posible contra lo necesario en "Studio 60", de Aaron Sorkin

Por **Juan José Domínguez López / Universidad Rey Juan Juan Carlos**

Juan José Domínguez es profesor Titular de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, desde 2008, donde imparte materias relacionadas con la Realización de Cine y Televisión. Sus líneas de investigación más relevantes son las de praxis cinematográfica y filosofía de la comunicación. Su última publicación lleva como título Técnica y Tecnología del Sonido Cinematográfico (en prensa). Es también productor y director de cine. Su última película, dirigida junto a Ramón Luque, es "Hollywood" (2010).

RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis de la serie Studio 60, de Aaron Sorkin, desde el punto de vista de la figura del héroe definida en la obra de Fernando Savater, La tarea del héroe en relación con el tema de la democracia y su defensa por parte de los ciudadanos informados y responsables.

ABSTRACT

This article is an analysis of the Aaron Sorkin's series Studio 60 from the point of view of the hero as defined in the work of Fernando Savater, La tarea del héroe in relation to the issue of democracy and its advocacy by informed and responsible citizens

¿Hay que defender la democracia? ¿Hay que defender esta o nuestra democracia? Esta pregunta podría ser respondida a partir de la constatación de los numerosos enemigos que parece tener: desde los seguidores de Al Qaeda hasta los de otros grupos terroristas más locales; desde los partidos de ultraderecha hasta los elementos más radicales de los antisistema, etc. No obstante, en las democracias consolidadas puede dar la impresión de este sistema político viene a ser como el aire que respiramos: algo que está ahí desde que existe la vida y que a pesar de las amenazas de la contaminación, es difícil pensar que pueda terminarse. En nuestro país, en concreto, esa presencia de lo democrático no es nada reciente desde el punto de vista histórico, pero ha calado tanto en las generaciones que no han conocido la época de la dictadura que esas mismas generaciones no tienen conciencia alguna de la posibilidad de que la democracia no

exista, llegando en casos no tan extremos a proclamar que el sistema político español es incluso dictatorial. Esta idea de inmanencia del sistema político presente no casa bien como decimos, con un mínimo examen histórico que, por el contrario, parece advertirnos de que la democracia como sistema puede ser destruida si no se mantienen firmes sus bases.

No estamos descubriendo nada nuevo si decimos que la democracia significa gobierno colectivo, es decir, que el poder no se ejerce por parte de nadie en concreto, sino que queda repartido entre todas las personas que están afectadas por las decisiones correspondientes. Sin embargo, la organización de la toma de decisiones ha terminado por dibujar sistemas representativos en los que los ciudadanos pueden limitarse a votar a unos candidatos que recogen ese poder delegado y lo utilizan para gobernar. De este modo, el ciudadano se puede olvidar de ejercer el poder político para dejar que sea otro el que tome las decisiones por él. Este sistema de representaciones no debe hacernos olvidar, sin embargo, que existe una responsabilidad individual en cada ciudadano en la construcción del sistema político democrático. Precisamente este tema es el que vamos a tratar en el presente trabajo partiendo del análisis de la serie de televisión *Studio 60*, de Aaron Sorkin, bajo el prisma de la figura del héroe que dibuja el filósofo Fernando Savater (1981).

El mundo de las artes escénicas ha tratado el tema del héroe desde sus inicios. Si consideramos que *El cantar del Mío Cid* es un poema épico para ser recitado, podemos decir que uno de los textos más antiguos destinados a ser representados ya se dedicaba a hablar de un héroe. Ya en el terreno del teatro, Shakespeare o Lope de Vega, por ejemplo, basan muchas de sus obras en los conflictos derivados del ejercicio del poder y en la presencia de personajes heroicos. En el terreno del cine, también son cientos las películas que en sus inicios desarrollan el tema de la acción del héroe. Sin embargo, el tipo de héroe que aparecía en este tipo de obras solía ser un personaje extraordinario, con cualidades a las que el común de los mortales no podría nunca aspirar. El héroe que dibuja Savater es muy distinto y nos interpela a cada uno de nosotros porque, en principio, todos somos llamados a ser héroes.

Este tipo de héroe más cotidiano no es ajeno al mundo contemporáneo. Tal vez podamos encontrar algunos atisbos en esos detectives privados típicos del cine negro que, dentro de sus contradicciones, lanzaban un mensaje de esperanza al conseguir sus objetivos y, en último extremo, se comprometían con una cierta idea de bien pero siempre desde su humanidad y casi desde su debilidad. Este tipo de héroe, tuvo su momento de gloria pero ha ido perdiendo esplendor. Tal vez la causa haya venido por ese progresivo aburguesamiento del cine analizado por Noël Burch en su libro *El tragaluz del infinito*, que alcanza en los inicios del siglo XXI sus más altas cotas y que ha llevado a expulsar del paraíso de las altas producciones a aquellas películas cuyos personajes no son héroes casi indestructibles y de una entereza a prueba de cualquier duda, si no contamos el previsible mínimo momento de flaqueza. La televisión, como subproducto aún más burgués que el cine, y necesitada en sus inicios de grandes audiencias para poder amortizar sus creaciones ha seguido tradicionalmente la estela de este tipo de cine y nos ha ofrecido, hasta hace muy poco, historias basadas en héroes sólidos, inteligentes y perspicaces hasta la extenuación y en última instancia ganadores. Parecía poco probable que en este estado de cosas pudiera producirse un cambio que permitiera la entrada de cierta posmodernidad -entendida como dualidad o relatividad moral- en las historias y los personajes, pero así ha sido. No vamos a hacer un análisis

histórico en profundidad de las causas de este cambio, pero diremos como resumen que el progresivo abaratamiento de los sistemas de producción unido a la multiplicación de canales y al hecho de que el cine -de nuevo hablamos de cine como gran industria norteamericana- haya unido a su aburguesamiento la infantilización de las tramas y los personajes, ha permitido primero que series con personajes y héroes impensables hace unos años (asesinos psicópatas que son policías forenses; médicos carentes de la más mínima sensibilidad, etc.) puedan llegar a espectadores con gustos menos genéricos y que, en una segunda fase, los canales generalistas se hayan interesado por este tipo de series, toda vez que hay una audiencia adulta que ha sido expulsada de la sala cinematográfica que está sedienta de referentes narrativos maduros. Uno de los autores de estas series es Aaron Sorkin. Se puede decir que Sorkin es un caso atípico en el mundo de la televisión. Por lo general, los productores ejecutivos de series se forman trabajando primero como guionistas de series televisivas producidas por otros, pero Sorkin proviene del teatro y del cine, donde consiguió éxitos como *Algunos hombres buenos* (1990) (primero obra de teatro, que tuvo una posterior adaptación cinematográfica, realizada por el propio Sorkin y dirigida por Rob Reiner). Para la televisión desarrolló las series *Sports Night*, (1998-2000) comedia sobre un programa deportivo de televisión; *El ala oeste de la casa blanca* (1999-2006) drama sobre los entresijos de la política presidencial estadounidense y la dramedia, objeto del presente trabajo, *Studio 60 on the sunset strip* (2006-2007).

Como resumen diremos que *Studio 60* (como se la conoce popularmente) nos descubre los entresijos de un programa de televisión de máxima audiencia -trasunto televisivo del famoso programa de variedades *Saturday Night Live* estadounidense-, al que vuelven sus dos antiguos creadores, que habían sido despedidos años atrás a causa de desavenencias ideológicas. Los retornados productores ejecutivos llegan en un momento bajo del programa, tras haber sido despedido su último productor ejecutivo al haber protagonizado un episodio de ira que le llevó a interrumpir el programa en directo para hacer un monólogo en el que criticaba tanto la política de la cadena a la hora de decidir los contenidos como a la sociedad en general.

Aunque Sorkin es el productor ejecutivo de la serie, a él le gusta definirse más como escritor que como productor o director. Para conocerle un poco podemos fijarnos en Matt, al que podríamos considerar el personaje protagonista de *Studio 60* (si bien en esta serie, al ser coral, se puede hablar más bien de un protagonismo compartido), que, en realidad, es una reelaboración del propio Sorkin como autor y como persona: escritor exclusivo de los episodios, que sólo espera del equipo de guionistas que escriban primeras versiones de los textos a los que él, posteriormente, dará la forma definitiva; y que hace recaer las labores de organización y dirección en un colaborador y amigo -Danny Tripp en la serie, Thomas Schlamme en la realidad. Se puede decir, pues, que esta serie constituye una especie de autohomenaje a su trabajo como guionista y como productor. De todos modos, a pesar de definirse primordialmente como escritor de ficción, Sorkin no puede evitar que sus obras vayan más allá del simple entretenimiento, y queden dotadas de un contenido político y social que trata de ser trascendente, lo que convierte al guionista en un político en el sentido más genérico de la palabra. A continuación trataremos de desgranar los elementos que convierten a *Studio 60* en un estudio del tema del héroe trágico en forma de teleserie.

Lo trágico, lo ético, lo democrático y lo heroico

En primer lugar, hay que decir que aunque el título del libro de Savater haga referencia al héroe, no se trata de un libro de teoría narrativa que efectúe un desglose de las características de los relatos heroicos sino que, en realidad, es un tratado de ética, solo que desde un punto de vista trágico entendido en un sentido filosófico particular que termina enlazando con los conceptos de héroe y democracia.

Lo trágico para Savater consistiría en “vivir la tensión entre lo real/necesario como agotamiento de lo posible y lo posible como negación de lo real/necesario.” (pág. 36). Se trata de una tensión entre lo posible, entendido como aquello que define la acción del ser humano, es decir, la capacidad infinita para crear nuevas realidades, y lo necesario, o lo que es lo mismo, el resultado de esa creación que, precisamente por ser resultado, se vuelve en contra de la pura posibilidad de obtener un resultado nuevo. Las dos referencias principales para Savater son la de Hegel a la hora de definir al ser humano como aquél “que no es lo que es y es lo que no es” y la de Schopenhauer, de quien cita que “cada ser desea con toda la voluntad, con la ambición omnipotente de la voluntad; pero su poder está limitado porque no es más que una objetivación individual de la voluntad entre infinitas otras. De aquí el dolor, pero también aquí está la fuente del goce, que no es más que el júbilo de la voluntad reconociéndose en el cumplimiento de uno de sus objetivos” (pág. 62). En definitiva, lo trágico es “actuar en lo irreconciliable y, sabiéndolo irreconciliable, sacar de ese saber valores y júbilo” (pág. 64).

Lo ético se relaciona con lo trágico muy claramente: si el ser humano es consciente de vivir en tensión entre lo posible y lo necesario ya no puede delegar en una entidad suprema -llámese Dios, Estado, o imperativo categórico-, la razón, el sentido y la responsabilidad de su acción en el mundo. En primer lugar porque esa acción no parte de una voluntad entendida como capacidad puesta al servicio de un objetivo -que en este caso bastaría con que se ajustara a las reglas correspondientes-, sino como pura vocación del ser humano; una voluntad que llevaría a lomos un deseo, un querer genérico de búsqueda permanente de lo posible y huida de lo necesario en cuanto se llegara a ello, en ese juego, en esa fricción que hemos definido como trágica. Cualquier ética que se instituyera desde lo necesario, daría como resultado, o sería fruto de una religión, una ley o un imperativo categórico, externos al ser humano. Las Instituciones antes indicadas necesitan aferrarse a la idea de la existencia de un bien necesario para poder construir el entramado que nos llevará a ese bien en cuanto cumplamos determinadas condiciones. Sin embargo, el hombre que vive la tensión del roce con lo posible, sabe que ese bien supremo no existe. Si existiera un lugar donde habitara el bien -y en contrapartida un lugar donde habitara el mal, bien definido-, se podría decir que, desde el punto de vista de una ética de lo posible, cada día se avanzaría para llegar hacia ese lugar, para comprobar al día siguiente que se sigue a la misma o mayor distancia del objetivo. Lo que sucede es que no existe ese lugar, ese bien supremo; no existe el lugar de la utopía más allá del arcoiris.

¿Cómo ser capaces, entonces, de obtener valores y júbilo del roce entre lo posible y lo necesario? Parece que esta fricción sólo puede provocar dolor y desesperanza. Vivir esta certidumbre de la incertidumbre sobre la existencia de ese bien final, podría hacernos caer en el pesimismo o en el suicidio porque ¿cuál sería entonces el sentido de la vida? Pues bien, al negar la existencia de un objetivo, se está promoviendo una ética basada en el sujeto y para el sujeto. La utopía está ya aquí y no hay que buscarla más allá. Esa

es la buena noticia. En otras palabras, Dios ha muerto o nunca vivió o es cada uno de nosotros. Para poder reivindicar una ética de lo posible, negando la existencia de una realidad modélica a la que nos acercaríamos en brazos del progreso, parece que se hace necesario reivindicar, en contrapartida, el optimismo radical del presente: puesto que todo es posible, nada es terrible. O lo que es lo mismo: siempre tenemos al menos, una posibilidad. Por otra parte, reconocer la tensión con lo necesario supone entender que hay recesos, pausas en la lucha, pequeños momentos de estabilidad en los que lo necesario parece haberse adueñado de nuestra acción para, al poco, de nuevo darnos cuenta de que es necesario seguir trabajando en los términos de lo posible para que el triunfo de la ética pueda darse, no algún día, sino aquí y ahora. Aunque en realidad no existe un para que, en este sentido, puesto que trabajar en el terreno de lo posible, como hemos dicho, abole el sentido de toda finalidad objetiva. Trabajar en el terreno de lo posible supone que ese supuesto bien ético está ya aquí y ahora, que ese bien emana de la acción y sólo en ella puede encontrarse. De ahí el optimismo: es cierto que ya no existe el bien como final, pero sí como acción y en la medida en que esa acción cumpla su vocación. Hay un trabajo que hacer, pero ese trabajo porta en su interior una gran felicidad.

De lo dicho anteriormente puede deducirse que la ética trágica se basa en que el ser humano se funda a sí mismo y no mediante la intervención de ningún dios. Por supuesto, se podría sugerir que bajo esta idea subyace ese típico héroe de nuestro tiempo, protagonista de numerosos relatos, que tanto juego ha dado y da desde el punto de vista de los valores del liberalismo: el hombre hecho a sí mismo. La diferencia radical del hombre fundado por sí mismo, con respecto al selfmademan liberal, consiste en que el nuevo hombre no se construye contra, gracias o mediante los otros, sino por se y, en todo caso, con o entre los otros. Se trata, en palabras de Witold Gombrowicz, citado por Savater, de un hombre creado por la forma y creador de la forma; un hombre sometido a lo interhumano como suprema fuerza; un hombre para el hombre ignorando otras instancias superiores un hombre, en definitiva, enamorado de la inmadurez, de la imperfección (pág. 37).

La necesidad del otro se basa en el reconocimiento, puesto que, como dice Spinoza, “la autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia.” (pág. 118) y, en palabras de Savater, “no puedo recibir del otro más que lo que generosa y libremente pongo en él. Cuanto más le niegue, de más realidad me verá privado. En cuanto mutile la infinitud del otro, en cuanto le condicione determinándole como cosa, perderé la realidad misma de mi infinitud autodeterminante que sólo él puede proporcionarme.” (pág. 118-119). La libertad también queda concernida por la necesidad del reconocimiento, puesto que “más allá del reconocimiento del otro puede alcanzarse otro tipo de reconocimiento, el reconocimiento en el otro: (...) la aceptación de su libertad respecto a mí proporciona una base inatacable a mi propia libertad”. P 124. Sólo los valores que yo sea capaz de aceptar y reconocer en el otro, me podrán ser reconocidos a mí, en el ámbito comunitario. Restringir este reconocimiento sólo lleva a que quien lo efectúe restrinja sus propias capacidades y, en definitiva, su libertad. Podríamos recapitular diciendo que, según Savater, el propósito de la ética “es lo que realmente quiere el hombre en cuanto hombre, no lo que debe ni lo que puede hacer. Lo que quiere realmente y en cuanto hombre, o sea, lo que constituye el núcleo mismo y fundamental de su querer, siendo, por tanto, también el núcleo mismo y fundamental de su humanidad.” (pág. 114).

Estamos llegando al último de los temas propuestos, el de la democracia. No estamos hablando de la democracia como sistema político establecido en numerosos países de occidente, o lo que es lo mismo, no hablamos de la democracia desde el punto de vista de lo necesario, sino desde el punto de vista de lo posible -o, para decirlo de una vez por todas, de lo filosófico.

Las relaciones entre hombres que se reconocen a sí mismos entre sí no puede establecerse entre seres desiguales. Cualquier desigualdad introduce una distorsión en el reconocimiento, puesto que el inferior no puede reconocerse en ése que se presenta ante él como superior del que, como mucho, puede obtener un reconocimiento vicario, una concesión graciosa que no pertenece al terreno del espejo en el que se convierten los otros para que me digan que yo soy. El superior, por su parte, sólo puede tener para el inferior un sentimiento de piedad, pero nunca de compasión en sentido profundo y, por lo tanto no es posible recibir, tampoco en este caso, el reconocimiento que nos produce vernos entre iguales.

De este radical posicionamiento se deduce que sólo un sistema que garantice la plena igualdad permitirá que todas las personas que vivan dentro de él puedan saberse hombre y, en contrapartida, hacer saber a los demás que los son. Ese sería el sentido último de la democracia. Por otra parte, también este sistema puede considerarse como el único que permite, desde la convivencia, la prevalencia de lo posible como forma de estar en el mundo. El acuerdo entre iguales no puede obtenerse mediante la imposición de lo necesario sino mediante la convicción común de que todo lo posible es posible, incluso lo que, desde el punto de vista de lo necesario es imposible. Relacionando esto con el concepto de la tragedia Savater dice: “la tragedia propone un modelo de destino en el que la libertad es perdición y orgullo, pacto y aniquilación: ciertamente no hay salvación, pero la acción es soberanamente posible y se mantiene firme la resistencia a dejarse poseer. Lo cual no quiere decir que cada cual sea dueño de sí mismo, sino que nada ni nadie puede arrogarse indisputablemente el derecho a nuestra esclavitud. Se revoca la necesidad de lo necesario, pero conservando siempre presente el riguroso vínculo entre lo libre como perpetua posibilidad y la vocación inmanejable, imprevisible y fatal del azar” (pág. 94).

En medio de este terreno surge el héroe. Parece, sin embargo, que el héroe tiene poco sentido en medio de un sistema que propugne la democracia en el sentido en que antes la hemos explicado, puesto que los héroes serían seres excepcionales que estarían por encima del resto de los mortales. Este punto de vista, sin embargo está claramente sesgado por el peso de lo necesario. El héroe sólo puede ser visto como ser excepcional porque el resto de los mortales han sido sometidos para no ver que el espacio de lo posible les haría libres, o lo que es lo mismo, héroes. Cada persona, pues, en un sistema democrático tiene la oportunidad de ser un héroe.

Una posible definición de héroe según Savater es “quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia” (pág. 165). La virtud sería un “comportamiento socialmente admirable en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria” (pág. 167). El héroe hace algo que está bien, pero además muestra por qué está bien hacerlo. Mientras que los caracteres no heroicos entienden que las virtudes son algo impuesto e incluso contrario a su naturaleza, el héroe actúa desde el principio desde la virtud. Se puede decir que se convierte en una encarnación de esa virtud, de manera que, al actuar y triunfar muestra, desde la acción y no desde la

norma, que la virtud no es un corsé incómodo que el hombre se pone para evitar problemas, sino que precisamente actuando desde ella el hombre es más libre. El panorama que hemos trazado servirá, a continuación, para analizar los elementos heróicos de la serie Studio 60.

Lo trágico en Studio 60. Consecuencias éticas. El héroe cómico

Si, como hemos dicho, la tragedia surge en la fricción entre lo posible y lo necesario, en Studio 60 se nos presentan varios ejemplos de ella en distintos niveles. Por un lado, los responsables de la cadena tienen muy claro que tienen que responder ante un público (lo necesario) pero a la vez lucharán por mantener la libertad de expresión (lo posible); Matt se encuentra cada noche ante miles de posibilidades para escribir un guión (lo posible) que tienen que cristalizar para poder crear un programa (lo necesario); Jordan desea tener un hijo y enamorarse (lo posible, mientras no lo consiga) pero se debe a su trabajo (lo necesario); Simon desea demostrar que la valoración de un actor está por encima de que sea negro o blanco (lo posible) pero se mueve en un entorno que él considera racista (lo necesario). Podríamos seguir poniendo ejemplos para cada uno de los personajes que, de este modo, devienen en trágicos desde este punto de vista. A pesar de que la tragedia esté presente en los personajes de la serie, Sorkin no ha querido hacer un drama, ni una tragedia -esta vez en sentido dramaturgico-, sino que ha escogido la forma que se denomina dramedia como género. En las obras que escogen esta vía, se mezclan las tramas de comedia y drama. Desde mi punto de vista, esto entronca claramente con lo posible, puesto que a pesar de lo que puedan sugerir los dramas puros y las comedias puras, las situaciones no se viven exclusivamente desde una posición inamovible -y lo más probable es que alguien cuente un chiste en el velatorio de un amigo difunto. En todo caso, si hubiera que escoger un género que estuviera más cerca de lo posible, éste creo que sería la comedia, puesto que, en muchos casos, en la tragedia sobrevuela el concepto de destino (asociado inevitablemente a lo necesario). En cambio, sólo la comedia -entendida como aquella obra dramática donde los problemas tienen siempre una solución-, tiene la capacidad de mostrar la apertura de lo posible y permite que los héroes desarrollen su acción sin la cortapisa que supone el sino, que, por otra parte, sólo permitiría acceder a la categoría de héroes a aquellos hombres predestinados para ello.

Studio 60 está, por lo tanto, mucho más cerca de la comedia que del drama en este sentido, puesto que al final de la serie, todos los personajes consiguen sus objetivos dramáticos, mientras que la apertura a lo posible sigue su camino -en parte, pero no sólo, porque todas las series dejan tramas abiertas de cara a la renovación por temporadas sucesivas, lo que no parece probable que vaya a ocurrir en este caso debido a los índices de audiencia que obtuvo la primera temporada.

Hay un tema transversal en la serie que parece ser un leit motiv dramático de Sorkin que está presente también en *La guerra de Charlie Wilson* (Mike Nichols, 2007): el uso de drogas. El autor deja, en este caso, una huella autobiográfica puesto que él mismo siguió un programa de desintoxicación y llegó a recibir premios por ser un ejemplo de renuncia a las drogas (aunque con alguna recaída). Las drogas en esta serie son un obstáculo para conseguir que el espíritu de la comedia triunfe por encima del espíritu del drama. Hay que tener en cuenta que en Studio 60 no hay, en el estricto sentido de la palabra, personajes que encarnen aspectos negativos o, dicho con otras palabras, no hay una encarnación permanente de esos aspectos en ningún personaje. De hecho, todos

ellos son personas maduras capaces de reírse de ellos mismos, es decir, con un gran sentido del humor, basado en la capacidad que tienen todos para verse a sí mismos desde fuera es decir, de ironizar sobre el mundo en general y sobre sus propias vidas en particular. Si bien no todos la tienen desde el principio, incluso los más aparentemente serios y rígidos la terminan adquiriendo (incluso el estirado Jack Rudolph). El sentido del humor se instituye, de este modo, como virtud heroica. Esta capacidad irónica para desdoblarse, para comprender y modificar la propia acción, el propio estar en el mundo, se pone en peligro ante la presencia de las drogas. Puede que dé la impresión de que en este caso se intercambian los espacios correspondientes a lo posible y lo necesario, puesto que la droga podría ser considerada una puerta a nuevas posibilidades, mientras que la abstinencia podría verse como un compromiso con lo necesario. Sin embargo, las drogas son, por el contrario, una de las anclas más fuertes que puede tener una persona con lo necesario, puesto que su consumo -al menos a largo plazo-, no se efectúa como un ejercicio de voluntad plena, sino como una necesidad que restringe la potencia del individuo y que, por lo tanto le condena a un estado de dependencia, frente a lo posible que, no lo olvidemos, está libre de todo condicionante externo. Las drogas, por lo tanto, se convierten en una prueba de fuego para el héroe. En el caso de Charlie Wilson, a pesar de los coqueteos que podemos intuir, nunca se llega a una constatación plena de su consumo, lo que deja libre al personaje de cara a su construcción heroica. En el caso de Studio 60, tanto Danny como Matt son capaces de dominar mediante un ejercicio de voluntad, de posibilidad, la tentación de lo necesario de las drogas.

La voluntad es el motor del ser humano, no un deseo al que uno se obliga. “La voluntad es un incansable e insaciable querer, sin causa, ni motivo, ni ley, ni principio, ni destino, ni por supuesto cortapisa moral de ningún género” (pág. 51). Esto no quiere decir que esa voluntad, ese deseo, esté vivo sin más sino que, precisamente, existe un alto riesgo de que no estemos a la altura de su exigencia de permanente cambio. Los personajes de Studio 60, en cambio, siempre están dispuestos no sólo a ser testigos del cambio que les rodea, sino a ser motor y testimonio de ese cambio. Es éste uno de los caracteres del héroe que tal vez no queden claramente definidos en la obra de Savater pero que es un correlato lógico al tema de la voluntad: si hemos dicho que el héroe ejemplifica con su acción que la virtud es el mejor modo de triunfar, no por eso queremos decir que no tenga dudas sobre su acción. Siempre está la tentación de dejarse vencer, de retirarse por desistimiento en la pelea, de jubilarse y pasar a cobrar las rentas de la acción pasada, lo que agradecerán los enemigos del héroe -en este caso la mediocridad circundante. Por eso los personajes de Studio 60 son héroes provistos de una ética trágica: sus dudas, la posibilidad de que se retiren o de que las drogas los destruyan es superada por el ejercicio de la voluntad, y así nos sirven de ejemplo incombustible de servicio a la causa de lo posible, del querer.

La voluntad, entendida como deseo activo, que está buscando siempre lo que no hay, lo que puede ser, se convierte en un deseo subjetivo y no objetivo, en el sentido de que no desea algo sino que, simplemente, desea desear. Por supuesto, este tipo de deseo está directamente emparentado con la creatividad. Como ya hemos indicado, Sorkin se hace un homenaje a sí mismo, creando la figura de un escritor/héroe dotado del superpoder de la creatividad. En este caso, no parece tanto que la creatividad esté dentro de Matt, sino que Matt esté dentro de ella. Un hecho muy interesante es que nunca vemos el domicilio particular de los héroes, sino que apenas nos apartamos en algún momento del estudio de televisión. Esto contribuye a la instauración de un tiempo y lugar mítico, donde se produce la aventura, que es el espacio del héroe. El estudio de televisión queda

convertido en ese lugar, donde, como indica Savater (págs. 170-172), el tiempo queda lleno. Todas las narraciones dramáticas tienen esto en cuenta y lo explotan: a nadie se le ocurre que una familia media española de finales de los años 60 se viera inmersa en tantas peripecias como aquellas en las que participa la familia Alcántara en Cuéntame, la serie de Televisión Española. Aunque el caso de Studio 60 es algo peculiar. Esta serie parece haber acumulado en sólo 12 episodios lo que otras muchas desarrollarían a lo largo de varias temporadas. Tal vez porque poco después de iniciada la serie, y debido a los bajos índices de audiencia, se decidió por parte de la emisora no contratar más temporadas. Es posible, pues, que algunas de las tramas reservadas para ser desarrolladas con más extensión -la de la incipiente drogadicción de Matt, sin ir más lejos, que podría haber funcionado como trama transversal a lo largo de varios episodios-, se hayan quedado en simples pinceladas dentro de la única temporada de esta serie.

De todos modos, en el caso de Studio 60 el medio en el que se inserta la serie, el programa, es ya a priori un reino de aventuras porque ¿qué puede haber más extraordinario que realizar un programa de televisión de máxima audiencia en directo? De nuevo aparece al autohomenaje. Todos los que hemos trabajado alguna vez en un programa de televisión hemos sentido esa sensación de zozobra, de tiempo extraordinario que supone el breve instante -siempre lo es cuando se está en tensión plena- que dura el programa en directo. En realidad, toda la creación del programa Studio 60 está llena de esta sensación de excepcionalidad, hasta el punto de que da la impresión (en este caso, una realidad palpable que a punto está de llevarle a la autodestrucción) de que el héroe no duerme. Baste recordar el episodio en que Matt -habitante de la creatividad, huésped del deseo-, habla de la magia de las 4 de la mañana, hora en la que todo comienza a encajar y es posible, por fin, que la estructura del próximo programa quede fijada para poder pasar a escribir. Claro está que esta aventura no es la única en la que se basa la serie o mucho me temo que no estaría hablando ahora mismo de ella. Lo metadiscursivo tiene un límite, en el sentido de que llega un momento en que el discurso del que se habla puede tragarse el discurso reflexivo que se está haciendo sobre el primero -algo que ocurre en no pocas ocasiones en el caso de algunas obras metatelevisivas o metacinematográficas en las que es más atractivo el discurso estudiado que el que habría de ser llamado, en propiedad, metadiscurso-, y en segundo lugar, porque los programas de televisión suponen sólo una aventura relativa, ya que cuentan con un guión preestablecido (que, en nuestra serie, los enfados de un productor ejecutivo o una huelga de ayudantes pueden convertir, de nuevo, en una aventura total). Otra de las características de la aventura es que quedan suspendidas o abolidas las garantías de normalidad. La aventura aparece, pues, como el ámbito de lo inseguro del todo puede pasar. Si bien el imaginario social del artista va a permitir que la normalidad quede abolida a priori, puesto que de él se espera que sea excéntrico y que convierta cualquier situación anodina en extraordinaria, la serie no se conforma con esto -de nuevo, estaríamos en ese caso ante una pobre narración metadiscursiva o ante un vodeville con sus personajes saliendo y entrando de numerosas habitaciones-, sino que plantea el concepto de aventura en un sentido más profundo, de forma que los valores tradicionales quedan suspendidos para dejar espacio a lo posible en varias facetas: hay aventura ética de los protagonistas, que luchan contra los intentos de censura; lucha que deviene en política puesto que lo que se pone en juego es algo más que los ingresos de una cadena de televisión; aventura amorosa en las relaciones que tanto Matt como Danny tienen con sus respectivas parejas, anterior en un caso y posterior en los dos, y en la que tiene también Tom con la nueva guionista proveniente

de Inglaterra; finalmente, aventura personal, en el sentido de superación de obstáculos y perfeccionamiento de los personajes que luchan constantemente contra las tentaciones que les encadenen a lo necesario y les hagan apartarse del camino de lo posible (drogas en el caso de Danny y luego también Matt, racismo en el caso de Simon, soberbia en el caso de Matt, cobardía en el de Jack Rudolph etc.). Hay un personaje, no obstante, que parece encarnar a la figura de Dios padre, en forma de presidente de la Cadena, que queda libre de ese espacio de la aventura para pasar a convertirse en testigo privilegiado y protector ante las acciones de aquellos que, en el desarrollo de la serie, se atreven a desafiar las convenciones dictadas por los imperativos categóricos de las asociaciones religiosas y de los que usan el prejuicio político para no criticar a los que han comenzado la guerra en Irak. No en vano este personaje está interpretado por Ed Asner, un actor que, aparte de ser un prominente miembro del partido socialista de los Estados Unidos -a veces olvidamos bajo el rodillo del binomio demócratas/republicanos que en los Estados Unidos hay otros partidos, comunistas incluidos-, interpretó en los años 70 el papel de Lou Grant, primero dentro de la serie *El show de Mary Tyler Moore* y más tarde en el spin-off con el nombre del personaje. Se trataba de un director de periódico que luchaba también por los valores democráticos de igualdad y libertad, encarnación de la ética de lo posible, desde el periodismo en este caso. Sorkin convierte su presencia en otra suerte de pequeño homenaje que podríamos tildar de guiño semiótico a los que han seguido las series anteriores.

Finalmente, en el espacio de la aventura la muerte está presente. No tiene por qué ser una muerte física, del cuerpo. En este caso la muerte es desafiada mediante la creatividad. Como dice Savater, la muerte está también en “el lote inevitable de la cotidianidad anestesiada, la permanente coartada de lo que impone su mediocridad sin peligro y abomina del arriesgado esplendor” (pág. 172). Fruto del compromiso con la vida y de la lucha contra la muerte, Matt, que ejerce de demiurgo creativo, mantiene siempre viva la llama del desafío para que el equipo de guionistas no se conforme. Su postura es radical. De hecho, permite que el equipo de guionistas heredado del programa antiguo se marche en pleno a otra cadena, puesto que se trata de un grupo de escritores que pertenece al mundo de lo necesario, de la escritura manida y repetitiva, mientras que él busca incesantemente lo posible minuto a minuto. El grupo de guionistas anodino y masificado -en el sentido de que constituye un grupo en el que sólo destaca la individualidad de su coordinador y su ayudante- es sustituido por un grupo de guionistas más pequeño y selecto -héroes también-, que deben pasar una serie de pruebas -el humorista negro, la guionista inglesa-, o haber sido marcado con un estigma -el guionista que ha perdido a su familia.

Los guionistas antiguos, al moverse desde lo necesario, no estaban a la altura de la exigencia de Matt y se sentían obligados a crear, conformándose con una buena idea en lugar de buscar la mejor. Los nuevos guionistas, en cambio, se mueven desde el motor de lo posible, por lo que no se conforman y siguen creando ideas permanentemente. Este es el problema que tiene la creatividad en la fricción entre lo posible y lo necesario. Cualquier objeto o creación proviene de un querer activo, pero ya no tiene más vida que el provenir de ahí, de ese querer. Una vez creado un objeto hay que comenzar una resistencia permanente al no-querer activo que ya no ve ese objeto como posible, sino como necesario. “Se pierde quien es en lo que hace, pues por sus obras será conocido y por ende identificado: la muerte aprenderá así su identidad y por ella le reclamará cuando le apetezca; aparece quién es en lo ya hecho, no tanto como su autor -ésa es precisamente la pérdida-, sino como su impugnador en nombre de lo que puede aún

ser hecho” (pág 102). El guionista televisivo, por el carácter de su trabajo se acerca mucho a este ideal de lo que puede ser, puesto que apenas ha terminado una obra cuando ya empieza a pensar en la siguiente. El peligro viene al conformarse con hacer un refrito, escribir una versión nueva de lo ya realizado, lo que se convierte en profanación, en acto de necrofilia mediante el cual el creador trabaja con el cadáver embalsamado de lo que una vez pudo ser y, parafraseando a Hegel, ahora es lo que es y no es lo que no es. En otras palabras, el héroe ético, Matt, preferirá siempre lo bueno por conocer antes que lo malo conocido. No hay problema porque no se mueve por un ansia de llegar a ningún objetivo. O al menos ese objetivo no es un objetivo final, sino una pausa en el camino que sigue hacia el infinito. Matt actúa desde la voluntad de hacer porque esa voluntad ya construye un presente en acción, que es lo que se pretende. Actuar pone en peligro el orden establecido sin saber si el orden que se busca va a ser mejor, pero para el héroe ético el mejor orden es el que abre más posibilidades de nuevas acciones y ese orden nunca termina de llegar. Se podría hacer un análisis más extenso del tema de la creatividad desde el punto de vista de las industrias culturales del capitalismo y más en el mundo de la televisión. Los objetos culturales que se crean en el capitalismo son como cadáveres que se venden a buen precio. De hecho, hay que amortizarlos: antes de crear algo nuevo las obras deben dar beneficio, lo que tiene consecuencias que pueden relacionarse, a su vez, con el tema de los derechos de autor - o lo que, para nuestro caso, podríamos denominar como los réditos del alquiler de ese cadáver-, y las nuevas temporadas de una serie de éxito -cambiar al cadáver de vestido para que parezca que sigue vivo.

La ética trágica es, pues, aquella que no se entiende como el reino del imperativo categórico de Kant, en el sentido de que no existe tal imperativo, puesto que la ética nace de uno mismo; las reglas deben ser reescritas minuto a minuto, como demostración clara de que no hay reglas que no puedan ser, precisamente, reescritas. El mecanismo de las éticas de lo necesario se pone al descubierto de forma que deja de ser asunto de aquellos cuya función “no es desentrañar una misteriosa e inaudita obligación moral, sino convertir en morales nuestras preexistentes obligaciones” (pág. 41), para pasar a ser responsabilidad común. La coralidad de la serie apunta a este principio básico de cualquier ética trágica (y veremos posteriormente que también de cualquiera que pretenda ser democrática): el acuerdo, el compromiso con aquellos elementos de lo necesario con los que hay que jugar en cada momento. Si hemos visto que la tragedia nace del roce entre lo posible y lo necesario, la ética no consistiría en despreciar lo último en beneficio exclusivo de lo primero, sino en saber reconocernos como jugadores en los dos campos, estableciendo un compromiso en cada momento entre ellos. La capacidad para efectuar ese proceso de manera consciente es lo que definirá nuestra libertad. Los personajes de Studio 60 lo hacen continuamente: Matt y Danny a la hora de crear los guiones y decidir qué límites van a respetar, no como consecuencia de aplicar el código de buenas prácticas que los directores de contenidos han redactado, sino como resultado de su compromiso con la libertad de pensamiento, es decir, con lo posible e infinito, en un mundo finito y sometido a normas que hay que estar forzando continuamente para que no se sacralicen y esclavicen a aquellos que, en primera instancia, son sus creadores, puesto que toda regla fue alguna vez parte del reino de lo posible. Los directivos de la cadena están empeñados en parecida lucha, puesto que también ellos están concernidos por el hecho de que, para seguir trabajando, necesitan los ingresos publicitarios relacionados directamente con la audiencia. Sin embargo, después del primer episodio de la serie el director de contenidos, censor de la emisión que provoca el ataque de ira de Wes Mendell, desaparece y sólo quedan en escena

personajes más o menos heroicos, más o menos dispuestos a la posibilidad, pero ninguno que se niegue a ella absolutamente. Parece que Sorkin ha preferido mostrar las diversas caras de lo posible, una vez que un incidente provocado por un defensor a ultranza de lo necesario ha llevado a la contratación de Matt y Danny. Incluso el representante más antipático de las fuerzas de lo necesario, el personaje de Jack Rudolph, aparece como un ser libre que sabe escoger lo correcto cuando se le pone en una situación límite. Así ocurre ante las presiones de los anunciantes, cuando hay una amenaza de bomba en los estudios donde se realiza el programa, o cuando Simon pierde los nervios y hace declaraciones inapropiadas a la prensa en relación al secuestro del hermano de Tom. “Así circula el yo entre las identidades sin poder establecerse en ninguna definitivamente, o sea, sin encontrar ni producir ninguna en la que la posibilidad realizada siga manteniéndose abierta como posibilidad.” (pág. 105). Éste es uno de los valores que transmite la serie, la posibilidad de “no ser lo que se es”. No se trata en este caso, desde el punto de vista narrativo, de la idea tradicional que indica que la historia contaría el cómo partiendo de una identidad se viaja hacia otra, dando cuenta de ese tránsito y terminando cuando se llega a la nueva identidad. El concepto de la identidad múltiple va más allá de eso. Ya lo hemos visto en el caso de las drogas: se puede ser drogadicto en rehabilitación y héroe; pero también en el caso de Jack Rudolph, el personaje aparentemente menos heroico de los que viven en las entrañas de Studio 60 que es, a la vez, directivo responsable de que los contenidos no ofendan a la audiencia, pero también, finalmente, como hemos dicho, firme defensor de la libertad cuando es necesario. El resto de las identidades no son mucho más sólidas. Simon es un negro un tanto racista en tanto que antirracista y un tanto castigador con las chicas que no se ve arrastrado por esa identidad para convertirse en un negro machista; Harriet es una católica que es capaz de hacer un chiste que aparentemente constituye un ataque a su propia religión, o que no se rinde a la tergiversación de los hechos para hacer que un biopic que está interpretando sea dramáticamente más interesante.

Savater cita a Spinoza para aclarar aún más los conceptos de lo posible y lo necesario. Spinoza dice que “se llama libre a aquella cosa que existe en virtud de la sola necesidad de su naturaleza y es determinada por sí sola a obrar; y necesaria, o mejor, compelida, a la que es determinada por otra cosa a existir y operar, de cierta y determinada manera” (pág. 106). En Studio 60 se plasma también la lucha entre lo necesario y lo libre de manera más evidente en las tramas dedicadas a mostrar lo libre de la creación de los guionistas y lo necesario representado por las audiencias y los anunciantes. De esa lucha nace finalmente el programa de televisión. Pero esa tensión primaria pone de manifiesto otras tensiones. Los representantes de esa lucha son, por un lado, los productores ejecutivos del programa y los guionistas y, por el otro, los representantes del establishment. Pero al final todos buscan el triunfo de la libertad. En realidad, los representantes de lo políticamente correcto, los que no desean molestar a la audiencia fueron en el pasado defensores de la libertad -que ahora es el caballo de batalla de Matt y Danny-, aunque ahora se encuentren retirados de su pasado heroico. Por eso, cuando se encuentran frente a frente con los héroes no pueden resistirse a la fuerza de la libertad y tratan de ponerse a su altura. Esta unión de todos los personajes alrededor de los valores de la libertad puede plantear un problema narrativo porque si al final todos los personajes luchan por lo posible frente a lo necesario ¿dónde encontramos los antagonistas tan necesarios para mantener el pulso dramático? Aquí creo que la serie ha sabido crear un personaje que no aparece nunca y que es nombrado sólo una vez en el primer episodio en el monólogo del personaje de Wes Mendell (que interpreta el actor Judd Hirsh) -en un homenaje claro y declarado al personaje de Howard Beale,

interpretado por Peter Finch en la película *Network* (1976), escrita por Paddy Chayefsky (el escritor Sorkin hace que, aunque la película sea de Sidney Lumet, a la hora de referenciarla se haga a través de la obra teatral escrita por el también guionista de la película). Este personaje es la mediocridad, la cobardía, las ideas planas, en definitiva, todo aquello que nos condena al reino de lo necesario y que puede hacernos olvidar que, en tanto seres humanos, somos más hijos de lo posible o que, en todo caso, nuestro destino trágico es estar permanentemente desgarrados entre esos dos espacios. La referencia a la película de Lumet no es gratuita, puesto que este director se caracteriza por mostrarnos en casi todas sus películas a héroes que, tras haberse dejado la piel en la lucha por la libertad terminan por retirarse moralmente victoriosos pero mundanamente derrotados (basten como ejemplo los personajes de Howard Beale en *Network* o el de Reilly en *Distrito 34, corrupción total* (1990)). El héroe lumetiano es hijo del desánimo, del esto no va a cambiar, por eso las películas de Lumet son tragedias puras en las que, finalmente, los héroes terminan retirándose del campo en el que han batallado y en el que han obtenido una victoria momentánea sobre un pequeño elemento perturbador, pero que se ven impotentes ante el gran mal que envuelve a esos pequeños elementos. Los héroes lumetianos terminan por retirarse en busca del amor, o se alejan de ese mal que les tentó para que sirvieran a su causa. Ganan la batalla, pero no ganan la guerra. Tal vez Sorkin sea un hijo narrativo de Lumet en muchos sentidos, pero a diferencia de los personajes lumetianos, los de Sorkin nunca abandonan la batalla, sino que permanecen en sus puestos hasta el final aguantando el tipo. Mejor dicho, no hay final para la guerra. Por lo tanto no cabe hablar de victoria, pero tampoco de derrota. La única opción es seguir luchando constantemente. Este es un aspecto que entronca plenamente con otro de los temas importantes para Sorkin y que también está presente en el cine de Lumet, pero de un modo diferente: el héroe frente a la polis, o dicho con otras palabras, los aspectos políticos del héroe que son consecuencia lógica de su actuación, ya que el modo en que el héroe entiende el momento en el que vive prefigura un tipo de organización social, unos tipos de relaciones entre los hombres que en Lumet quedan reducidos a la derrota frente al mal, mientras que en Sorkin se convierten en resistencia permanente. Como veremos a continuación los héroes de Sorkin luchan, en realidad, por el triunfo pleno de la democracia, el sistema político al que también Savater considera el único que permite la puesta en marcha de la vocación por lo posible que lleva en su interior todo ser humano.

La democracia como ámbito político del héroe trágico

El paso de Bush por la presidencia de los Estados Unidos de América ha dejado una huella profunda en el imaginario de lo que significa lo estadounidense. La falta de respeto a los derechos humanos en Guantánamo, o la mentira -o, siendo benévolo, la equivocación- como base para atacar e invadir un país como Irak, convierten en sospechoso de cierta soberbia, cuando no de totalitarismo, a cualquier estadounidense que se cruce con nosotros. Es lo malo y lo inevitable de las autonomías asociadas a los políticos que gobiernan los países: cuando se piensa en Italia se tiende a pensar que todos son como pequeños Berlusconi, mientras que los rusos no dejan de ser sobreolados por la sombra de Putin. Y sin embargo hay creadores de cine y televisión norteamericanos que se rebelan contra esta imagen estereotipada y que tratan de cambiarla. No tanto porque estén empeñados en una campaña de relaciones públicas para lavar el nombre de su país, sino por una aparente pretensión ética. El caso de Michael Moore, por ejemplo, aunque pueda ser confundido con el de un anarquista que pretende atacar a su propio país, es en realidad el de un buen americano -como suelen

denominarse a sí mismos los ciudadanos de los Estados Unidos, obviando que ellos no son los únicos habitantes del continente- que lucha por los valores más valiosos que puede encarnar ese país. Tal vez su manera de construir las narraciones sea manipuladora y tendenciosa -e incluso tal vez trate de ganar un poco de dinero-, pero a fin de cuentas es un cineasta. No creo que se pueda esperar de él la pureza de una Juana de Arco. También parece que es el caso de Aaron Sorkin. Da la impresión de que el productor ejecutivo de Studio 60 se ha embarcado en una cruzada personal para rescatar a su país de las garras del liberalismo salvaje -no en vano es un reconocido colaborador con el partido demócrata- y reconducirla al terreno de la ética en la que el individuo sea de nuevo respetado y en el que el concepto de democracia liberal recobre su auténtico valor. En sus trabajos anteriores como productor ejecutivo o guionista Sorkin vuelve una y otra vez al tema del héroe enfrentado a una sociedad corrupta o pasiva, a la que hay que despertar de su letargo para que empiece a cambiar. Si en *El ala oeste de la Casa Blanca* o en *La guerra de Charlie Wilson* el sabor que nos queda es agridulce, en Studio 60 triunfan plenamente los valores que Sorkin defiende. Tal vez porque se trata de una dramedia o quizás porque lo que falta en las dos series anteriores es un aspecto derivado de la vocación por lo posible: el hecho de que no existe un lugar al que llegar o, dicho de otra manera, el considerar el sistema político democrático no como un espacio donde la constatación de que hay corrupción vendría a confirmar que el sistema es corrupto, sino como un espacio donde la aparición de casos de corrupción confirmaría que el sistema es capaz de detectarlos y acabar con ellos. Es más, desde el punto de vista de la ética trágica donde la creación de lo nuevo es la única posibilidad realmente honesta que nos queda, no existe un sistema basado en los valores de la libertad y la posibilidad que pueda estar terminado. Por lo tanto, la democracia es el lugar donde hay que luchar cada día para que el sistema se mantenga. Esta es una idea positiva, por más que esa lucha sea contra los elementos que pretenden destruir ese sistema. Y no nos estamos refiriendo a los terroristas o a quienes pretenden abolir el vigente sistema de poder para colocarse ellos en el poder. La ética trágica elimina la misma idea de que exista un poder externo a los ciudadanos que pueda ser considerado legítimo. Los auténticos enemigos de la democracia serían probablemente sus más fervientes defensores sobre el papel, es decir, aquellos que en nombre de una democracia necesaria de la guerra y la destrucción destruyen, a su vez, la democracia posible de la libertad.

En Studio 60 -y en las demás series de Sorkin- los héroes son auténticos porque su voluntad está permanentemente volcada hacia la construcción de un sistema democrático en el sentido que aquí estamos expresando. Incluso cuando aparece el héroe de guerra, en forma del hermano de Tom secuestrado, la actitud de los personajes, aun manteniendo los valores patrióticos que todo buen americano debe sostener, es activa, no pasiva. El mismo Jack pone en marcha una acción para liberar al prisionero, aun cuando la recomendación desde la instancia de la democracia necesaria es esperar. El único *deus ex machina* evidente que se permite la serie, la liberación del hermano de Tom, no nos deja disfrutar por mucho tiempo del agotamiento de la premisa dramática, tal vez porque la serie estaba en ese momento a punto de terminar en todos los sentidos (se encontraba en los últimos episodios de la temporada y ya se sabía que no habría una segunda), pero deja entrever que el papel ético del héroe que se propone por parte de Sorkin es siempre el de hacer algo en lugar de quedarse esperando a que el estado garante de la democracia necesaria, no sólo en los Estados Unidos de Bush, sino también en nuestra España y en cualquier otro estado que disfrute de un sistema democrático -aunque en realidad, en el caso de los sistemas políticos hijos de lo

necesario se puede aplicar a cualquiera de ellos, llámense dictadura, república o tribunos salve.

Desde el punto de vista filosófico y, por lo tanto, dentro del sistema democrático de los hombres libres “lo posible es tan real, tan efectivamente real, como lo necesario; y no puede reducirse a un aspecto subjetivamente ilusorio de éste” (pág.117) Tal vez sea ésta la única manera de ser optimista, pero a la vez realista: nunca se llegará a la democracia plena pero tiene sentido y merece la pena luchar cada día por mantener un ámbito social y político donde sea posible pensar en lo posible. El mantenimiento y la ampliación de la democracia se convierte en la acción permanente en el ámbito de lo político para poder saber que ese ámbito no tiene límites ni puede tenerlos, como no tiene límites el campo de lo posible humano. En la estructura de Studio 60 se plasma de un modo muy claro esta afirmación. La peripecia del programa y de la vida cotidiana de los personajes consiste en un cúmulo de obstáculos a la consecución de su querer posible que sólo son apartados provisionalmente para seguir avanzando hasta que otro obstáculo aparezca en mitad del camino, o más bien hasta que otro asteroide se cruce en el espacio abierto de la posibilidad.

El trabajo del día a día de los productores del programa de ficción Studio 60 y de los responsables de la emisora demuestra que sólo mediante un trabajo continuado se puede sostener la democracia. Una vez eliminada la idea de un Dios, y perdida para siempre la idea de meta en forma de utopía y la de progreso como camino para llegar a ella, lo único que podemos hacer es seguir avanzando, pero no en pos de un ideal, sino como ejercicio de voluntad y de deseo que construye con los otros, mediante la acción, una forma pura y a la vez fluctuante, hija de lo posible, que sólo se detiene por un momento para tomar conciencia de lo necesario, para que el hombre pueda vivir, con felicidad y plenitud, entre iguales.

Los héroes de Studio 60 nos demuestran que “que la acción humana está abierta a lo posible tanto como condicionada por lo necesario (y que para los propósitos de dicha acción, lo posible es más relevante y significativo que lo necesario); la creencia mítica en que la sensibilidad (o sensualidad) y la racionalidad humanas bastan para fundar, mantener y transformar los valores y normas que regulan la vida de los hombres; la obstinación en defender lo que exalta jubilosamente al hombre y le hace sentirse más firme y más libre” (pág. 167). Los bajos índices de audiencia de la serie nos demuestran que esos valores no están todavía instaurados en nuestra sociedad, que nos resistimos a aceptar que es posible construir espacios de acuerdo en libertad en los que es posible el júbilo. Hasta que llegue ese momento, no nos retiraremos como héroes lumetianos a buscar a nuestro amor en una playa mientras la corrupción -y lo necesario-, siguen campando sin pudor, sino que, con Sorkin, seguiremos explorando los reinos de lo posible para seguir conociendo, al modo de Spinoza, todo lo que puede un cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

SAVATER, Fernando (1981): La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica, Ediciones Destino, Barcelona, 2004.

Referencias en Internet: (todas ellas pueden ser consideradas como consultadas a 10 de febrero de 2009).

Studio 60 on the sunset strip: http://en.wikipedia.org/wiki/Studio_60.
Studio 60 on the sunset strip: <http://www.imdb.com/title/tt0485842/>
Studio 60 on the sunset strip: summaries:

<http://www.tv.com/studio-60-on-the-sunset-strip/show/58214/summary.html>

Studio 60 on the sunset strip:

http://www.starpulse.com/Television/Studio_60_on_the_Sunset_Strip/
Studio 60 on the sunset strip:

<http://tvdramas.about.com/od/studio60/p/studio60synops.htm>

En muchas manifestaciones no es raro escuchar eslóganes o ver pancartas en las que se acusa al sistema de ser una dictadura.

Burch, Noel: El tragaluz del infinito, Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1991.

Etiquetas: [Aaron Sorkin](#), [Ciudadanía](#), [Democracia](#), [Héroe](#), [Series](#), [Studio 60](#)