



Comunicación y Hombre

ISSN: 1885-365X

comunicacionyhombre@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria

España

Torres Hortelano, Lorenzo J.  
Locura y compromiso del héroe en Homeland y Sully  
Comunicación y Hombre, núm. 14, 2017, pp. 85-101  
Universidad Francisco de Vitoria  
Pozuelo de Alarcón, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129453532005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Dr. Lorenzo J. Torres Hortelano**

Universidad Rey Juan Carlos



lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es



ID 0000-0001-6915-4858

■ Recibido / Received  
10 de junio de 2017

■ Aceptado / Accepted  
2 de julio de 2017

■ Páginas / Pages  
De la 85 a la 101

■ ISSN: 1885-365X

# Locura y compromiso del héroe en *Homeland* y *Sully*

Hero's madness and engagement in *Homeland* and *Sully*

Mediante el análisis de algunas escenas seleccionadas del último capítulo de la sexta temporada de *Homeland* y de la película *Sully*, reflexiono sobre el origen etimológico del término “compromiso” y su relación con la figura del héroe. ¿Son ámbitos diferenciados, irreconciliables o, en momentos determinados, él héroe puede lidiar con cierta locura que implicaría la realización del acto heroico, de un compromiso con su sociedad?

---

PALABRAS CLAVE: *Homeland*, *Sully*, Clint Eastwood, locura, compromiso, héroe, cine.

Through the analysis of selected scenes from the last chapter of *Homeland*'s sixth season and the film *Sully*, I reflect on the etymological origin of the term “commitment” and its relation to the hero's character. Do they belong to different or irreconcilable areas, or at certain moments, can the hero deal with a certain madness that would imply the accomplishment of the heroic act, of a commitment to his/her society?.

---

KEY WORDS: *Homeland*, *Sully*, Clint Eastwood, madness, engagement, hero, cinema.

La fe es algo verdaderamente quijotesco. Es absurda. Admitámoslo. ¡Hagamos todas las concesiones! A una mente racional el mundo le parece un mundo sin Dios, le parece un mundo sin esperanza de otra vida. Pensar de otro modo, creer a pesar de las apariencias es, seguramente, una variedad de la locura.

(Gardner, 1983: 562)

Si el hombre tiene una razón, es justamente en la aceptación de ese círculo continuo de la sabiduría y de la locura, en la clara conciencia de su reciprocidad y de su imposible separación. La verdadera razón no está libre de todo compromiso con la locura.

(Foucault, 1998: 30)

# 1. Introducción

El objetivo principal de este artículo es poner en relación el concepto de compromiso con el de locura, tal como estos se cruzan en la cultura audiovisual contemporánea. Para ello, analizaré sendas manifestaciones culturales de amplia difusión las cuales, cada una en su género, muestran una reflexión al respecto muy pertinente, más teniendo en cuenta que son casos populares: una serie televisiva de amplia audiencia<sup>1</sup>, *Homeland*, thriller psicológico de espías y terroristas islámicos que, en 2017, ha concluido su sexta temporada; y *Sully*, un film dramático biográfico *mainstream*<sup>2</sup>, basado ampliamente en hechos reales muy mediáticos en su momento. Se trata, por tanto, de dos textos audiovisuales pertenecientes a la cultura popular en su sentido más amplio.

El marco teórico que voy a utilizar es el del análisis textual, tal como se ha venido desarrollando en la llamada Teoría del Texto preconizada por Jesús González Requena<sup>3</sup>. En esta propuesta de teoría y análisis pensamos los textos como un espacio donde se conforma la subjetividad. Dentro de ellos, nos encontramos con un tipo especial, los artísticos, que analizamos a partir de la Teoría del Sujeto y la Teoría del Relato. Empleamos, pues, tres teorías que nos ayudan a analizar los textos desde tres pliegues o niveles, pero que conforman una sola propuesta teórica. Finalmente, se trata de dar cuenta de la experiencia del texto en el inconsciente del espectador desde una perspectiva interdisciplinaria cualitativa<sup>4</sup>: semiótica, narrativa audiovisual, estética, psicoanálisis y antropología cultural. Y nos adentramos en el texto a partir de sus tres registros: imaginario, semiótico y real<sup>5</sup>. En este sentido, cuando esos tres registros trabajan al unísono, podemos hablar de una dimensión simbólica, que es la que corresponde al cumplimiento de la tarea del héroe.

Precisamente, voy a analizar si esa tarea se cumple en el corpus elegido. Mi hipótesis es que sí, que pese a la locura que parece dominar en mayor o menor medida la vida de nuestros



1. En el estreno (2 de octubre de 2011) en el canal Showtime, obtuvo 1.08 millones de espectadores, siendo el drama con mayor audiencia del canal en ocho años. Fuente: Seidman, Robert (3 de octubre de 2011). “*Homeland* Posts Best New Drama Series Debut Ratings on Showtime in 8 Years; “*Dexter* Sees Season Premiere High”. TV by the Numbers [Consultado: 9 de junio de 2017].

2. Al menos en cuanto a la puesta en escena. Enseguida mostraré que su propuesta temática, lejos de lo que pueda parecer, es más sofisticada.

3. Véase [www.tramayfondo.com](http://www.tramayfondo.com) y <http://gonzalezrequena.com/>

4. Aunque parte de los que conformamos *Trama y Fondo*, alrededor del grupo de investigación ATAD (Análisis de los Textos Audiovisuales) estamos perfeccionando un tipo de análisis cuantitativo computerizado que nos servirá para reforzar el cualitativo. En 2017 publicaremos los primeros resultados conjuntos, aunque ya pueden verse algunos en las actas de AE-IC Congreso Iberoamericano de Comunicación, “Comunicación, Cultura y Cooperación”, 4-8 julio 2016, Madrid, <<http://www.madrid2016.org/>> Véase también: <<http://gonzalezrequena.com/el-punto-de-vista-en-el-texto-audiovisual/#6>>

5. Véase: <<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1996+El+Texto+Tres+Registros+y+una+Dimensi%C3%B3n+TramayFondo+1.pdf>>

protagonistas, esa tarea, su compromiso con la sociedad y con ellos mismos, parece cumplirse. Es decir, los tres registros trabajarían en ese sentido; pero no podemos olvidar que se trata de textos del siglo XXI que aportan innovaciones tanto en formato y estructura narrativa, como en puesta en escena. Es decir que, finalmente, pese a que creo que sí se cumple esa tarea, se dan toda una serie de dificultades que ya no son las del cine clásico de Hollywood -como lugar privilegiado donde cristalizó en lo audiovisual el héroe épico. Es decir, ya no nos encontramos con el clásico "antagonista propián", sino que, de cara al exterior, éste es alguien mucho más difuso y, sobre todo, internamente, el contrincante parece ser ahora más el propio héroe. De alguna manera, esto se daba también en el héroe clásico; pero lo habitual es que fuese un hecho más oculto, como un fondo necesario que nos hablaba de las contradicciones y debilidades del héroe, las cuales, sólo en el momento justo, éste era capaz de superar para cumplir su tarea.

Voy a analizar, pues, a través de estos dos ejemplos, como en el audiovisual contemporáneo, ese trasfondo, la marejada interior del héroe, pasa a primer término.

Desde esta perspectiva, una segunda hipótesis sería que, pese a la importancia, en la formación del héroe, de ser su propio antagonista, creo que lo que finalmente cambiaría es la puesta en escena y la estructura narrativa -ambas con una tendencia a la espectacularización y la narrativa no lineal- dando lugar a la cristalización de una escena prototípica que tendría que ver con locura y su pesadilla. Sin embargo, pese a ello, estos niveles narrativo y de puesta en escena conseguirían converger en cierto momento en el que el héroe saldría de sí mismo, logrando cierta lucidez que le permitiría alcanzar la dimensión simbólica que le corresponde en su estatus de héroe.

La ecuación locura, héroe y compromiso es algo que los creadores que he seleccionado han venido desarrollando en textos audiovisuales populares durante toda su carrera: Clint Eastwood, ya como actor, pues sus personajes siempre han estado al límite de su resiliencia mental, a menudo al límite de la ley, que ya desde sus *spaghetti western* y como Harry el Sucio, pese a su vulgarización, nos muestran esa deriva; igualmente como director en *The Outlaw Josey Wales* (*El fuera de la ley*, 1976), *Unforgiven* (*Sin perdón*, 1992), *Letters from Iwo Jima* (*Cartas desde Iwo Jima*, 2006) o *Gran Torino* (2008), por citar sólo algunas. Igualmente, los creadores de *Homeland*, Alex Gansa y Howard Gordon, han venido creando una serie de héroes televisivos en los que cierta locura atraviesan su tarea, en los que impera el objetivo a conseguir sobre la propia ley, como los que aparecen en *Strange World* (1999), *24* (2001), *The X-Files* o *Second Chance* (2016). Para argumentar mi análisis, voy a proponer enseguida una reflexión sobre el origen del concepto de compromiso. Pero veamos antes un referente iconológico que nos sitúa de pleno ante el paisaje de la locura, justo en la época en la que el héroe clásico de la épica se empieza a poner en cuestión, lo propio del Romanticismo del siglo XIX, en el que nos encontramos con estas obras pictóricas de Caspar David Friedrich, ambas de 1818:



**Ilustración 1. Acantilados blancos en Rügen (Kreidefelsen auf Rügen, Caspar David Friedrich, 1818)**



Fuente: Fundación Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza.

**Ilustración 2. El caminante sobre el mar de nubes (Der Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1818).**



Fuente: Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo, Alemania.

ESTUDIOS / STUDIES



Efectivamente el héroe del XIX ya no es el épico: el romántico se enfrenta a la naturaleza, a los grandes paisajes que empiezan a recorrerse buscando los límites del mundo; pero buscando un paralelismo a modo de ruta interior, eco del drama íntimo, con un horizonte que ya no es simbólico, pues este es difumina tras las ramas, las nubes o la propia cabeza del héroe. De ésta, sólo vemos la parte posterior, toda una anticipación del concepto del inconsciente que vendría a continuación del Romanticismo y, sobre todo, invitándonos a identificarnos con el protagonista el cual, a su vez, proyecta su mundo interior en el dramático paisaje.

#### Fotogramas 1



Fuentes: *Homeland*, Howard Gordon, Alex Gansa, Showtime, 2011; *Sully*, Clint Eastwood, 2016.

Pues bien, algunas de las imágenes más icónicas, tanto de *Homeland* como de *Sully*, tienen que ver con esa configuración del héroe romántico, al menos en cuanto a la puesta en escena.

## 2. El punto de ignición

Una de las claves metodológicas que manejamos en el marco teórico propuesto, el de la Teoría del Texto, es el del punto de ignición, como aquel punto que “quema al sujeto” (González Requena, 1995: 37) en su experiencia del texto. Así, el presupuesto metodológico básico va a ser deletrear, leer al pie de la letra las imágenes que he elegido para dar cuenta de esa quemadura. Por lo tanto, por ahí debe empezar el análisis, buscando el punto de ignición que se presupone a todo gran relato y que “polariza la pasión del sujeto que así, en él, siente y se siente” (González Requena, 2015: 403). Así, será de vital importancia localizar el desgarro a que puede dar lugar y atender “a su capacidad de polarizar todo lo que lo rodea” (ídem: 404). El punto de ignición es, por tanto “el núcleo determinante de todo texto de la subjetividad” (ídem: 405).

Como enseguida voy a analizar, en *Sully*, este punto de ignición se sitúa en el mismo arranque del film; mientras que en *Homeland*, se da al final, teniendo en cuenta que, en este caso, se trata de un *cliffhanger* o estrategia narrativa que nos deja colgados literalmente, como los personajes de Friedrich, del abismo que nos hará engancharnos a la séptima temporada.

Precisamente eso es lo que le ocurre a Sully en el arranque del film: revive reiteradamente el accidente, su punto de ignición. Es decir, de manera exacta, está reelaborando su subjetividad a partir de una quemadura evidente.

Fotogramas 2



Fuente: *Sully*, Clint Eastwood, 2016.

*Sully* (Clint Eastwood, 2016) arranca, intercalada con los títulos de crédito, mostrando la pesadilla recurrente del comandante Sully<sup>6</sup> (Tom Hanks), en la que, al contrario de lo que sucedió en la realidad<sup>7</sup>, no consigue amerizar su avión de la US Airways, estrellándolo en medio

6. La persona real se llama Chesley “Sully” Sullenberger.

7. El llamado “Milagro del Hudson” ocurrió el 15 de enero de 2009 -por lo que la película empieza al



de Manhattan: ahí queda resumida su tarea, salvar a su pasaje de una muerte segura sobre la ciudad. El avión pasa rozando los rascacielos, lo que no puede dejar de recordarnos al 11S en el que la Torres Gemelas fueron derribadas, y al trauma que causó -y seguramente sigue causando- a la sociedad Occidental. De ahí que el final de la secuencia sea un punto ciego o de locura cristalizado en el motor ardiendo, a modo de gran boca monstruosa y devoradora o de punto de ignición. Es decir, que el acto heroico, y esto es muy representativo de nuestra contemporaneidad y por eso, quizás, es tan complicado el compromiso- se vive como un trauma.

Sully despierta de la pesadilla y, como corresponde al héroe, apenas vislumbramos su mirada, velada ésta por la oscuridad, pero mostrando unos ojos fijos en la nada, la nada de la locura. Y es que, como nos recuerda González Requena, “lo que se juega en el film clásico se sitúa en lo esencial fuera del campo de la visión” (2007: 563). Es decir que, desde el principio, el film nos invita a compartir o experimentar, junto al héroe, cierta locura.

### Fotogramas 3



ESTUDIOS / STUDIES

Fuente: *Homeland*, Howard Gordon, Alex Gansa



Por su parte, la agente de la CIA Carrie Mathison (Claire Danes), en los últimos planos del cierre de la sexta temporada de *Homeland* (Alex Gansa y Howard Gordon, Fox, 2011-) enmarcada en unas amenazantes y oscuras ramas que disminuyen el tamaño del Capitolio<sup>8</sup>, mira preocupada, con ese rictus de locura que será uno de los gestos que la caracterizará

día siguiente del accidente- en el que el vuelo US Airways Flight 1549, un Airbus A320-214, tras tres minutos del despegue del aeropuerto neoyorkino de LaGuardia, chocó contra una bandada de aves de considerable tamaño al noroeste del Puente George Washington, estropeándose ambos motores. Por la imposibilidad de alcanzar un aeropuerto, los pilotos Chesley Sullenberger y Jeffrey Skiles planearon hasta el río Hudson, cerca de Manhattan. Los 155 pasajeros fueron rescatados por barcos cercanos al accidente mientras el avión flotaba. Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/US\\_Airways\\_Flight\\_1549](https://en.wikipedia.org/wiki/US_Airways_Flight_1549) [Consultado: 26 de mayo de 2017]. Por lo tanto, la pesadilla descrita de Sully tiene que ver con la posibilidad de que no se hubiese decidido a amerizar, la cual se demostró, con el tiempo para analizarla, mortal.

8. El Capitolio de los Estados Unidos es el edificio que alberga las dos cámaras del Congreso de los Estados Unidos. Más allá de este momento de fuerte intensidad emocional para Carrie, ya dado que tanto la sexta como otras temporadas han lidiado con el terrorismo islámico, no está de más recordar que uno de los cuatro aviones secuestrados el 11S, el vuelo 93 (sobre el que existe un film, *United 93*, Paul Greengrass, 2006, que también reconstruye la historia de unos héroes anónimos) se cree que iba dirigido a este edificio o a la Casa Blanca; pero no alcanzó su objetivo gracias a algunos pasajeros que se rebelaron contra los terroristas

durante toda la serie. En realidad, es una mirada metasubjetiva, pues va dirigida hacia la Presidenta Electa de los EEUU (Elizabeth Marvel), a la que acaba de salvar su vida y que pensaba que era su aliada. Ésta acaba de emprender una serie de detenciones políticas, dignas de otros regímenes no democráticos, como le espeta Carrie en la escena previa desde el exterior del Despacho Oval: -"Innocent people is being arrested in your name. You have to stop this, please!".

#### Fotogramas 4



Fuente: *Sully*, Clint Eastwood, 2016.

En estas imágenes se refuerza, además, la sabia decisión de los creadores de la serie, Alex Gansa y Howard Gordon, de caracterizar al personaje como "electo", pues lo dota de un carácter transitorio en el que, de alguna manera, hay un vacío de poder. De nuevo, pues, un punto ciego en el que la locura, como el fondo desenfocado y el contraluz que quema el fondo de la imagen, puede materializarse en cualquier momento.

Decía que es una mirada metasubjetiva de Carrie sobre la Presidenta Electa porque realmente no hay un contacto visual directo entre ambas, pues las separa la protegida puerta del Despacho Oval. Tiene todo su sentido si pensamos que Carrie sabe de esa locura que se dibuja ahora en el rostro de aquella, mucho más que si hubiese sido el típico enfrentamiento cara a cara. Pero si en Carrie esta locura la sitúa siempre del lado del heroísmo, en la Presidenta Electa -escondida dentro de ese despacho a contraluz- está del lado de la cobardía o, como correspondería en el marco teórico que despliego, desde el no-compromiso, como parece indicar el vaso de agua que bebe, es decir, como Poncio Pilatos lavaba sus manos.

Por su parte, Sully, en realidad, sí consigue amerizar el avión en el río Hudson, salvando a sus 155 pasajeros; pero, como he señalado, tiene esa pesadilla postraumática recurrente que marca el relato desde el principio. Esto se refleja en la estructura narrativa del film, pues no es lineal en gran parte del metraje, a base de insertar varios flash-backs.

Carrie no tiene pesadillas, pero es bipolar<sup>9</sup>; sin embargo, cuando mantiene la medicación

9. Aunque en la sexta temporada, que es en la que me centro, su enfermedad, un trastorno (afectivo) bipolar (TAB), antes denominada psicosis maníaco-depresiva (PMD), es quizás en la que menos aparece. Tradicionalmente se la ha definido como un trastorno del estado de ánimo que se caracteriza por el hecho de que el enfermo muestra episodios con niveles anormalmente elevados de energía, cognición y del estado de ánimo; lo que se manifiesta en estados de manía junto con episodios alternantes de depresión, oscilando entre la alegría y la tristeza de manera extrema. Pero actualmente, se incide en que se trata de una serie de enfermedades relacionadas entre sí de origen neurobiológico diverso, que puede dar lugar a discapacidades y sufrimientos que no se pueden explicar simplemente por el estado de ánimo o las emociones (Taylor, 2006: 2-8). Es decir, que es un trastorno severo y crónico que, a su vez, puede



es capaz de dominar su enfermedad, siendo la agente más eficiente de la CIA y, gracias a ello, capaz de salvar a su país de los ataques tanto de los terroristas como de otras fuerzas subversivas internas del propio *homeland* (que puede traducirse por *patria* y se suele utilizar con *security*, seguridad nacional). Esa enfermedad mental va a resonar en la conversación de las dos personas que mejor la conocen, dos mandatarios de la CIA, el Jefe de División Saul Berenson (Mandy Patinkin), víctima asimismo de la cacería política, y Dar Adal (F. Murray Abraham), Director de las Operaciones Encubiertas de la CIA<sup>10</sup>, que pretendía derrocar a la Presidenta Electa. Por ello, Saul, pese a ser su amigo, ha ayudado a su detención. Cuando éste le visita en la prisión, mantienen la siguiente conversación:

- Dar Adal: Believe me. It was never my intention for things to turn so dark... Ultimately, I lost control of what I set in motion... You remember what Graham Greene said, don't you?
- Saul Berenson: About what?
- Dar Adal: The secret services. That they're the only real measure of a nation's political health... the one true expression of its subconscious.
- Saul Berenson: God help us all.

Se dibuja ya aquí una dialéctica entre lo público y lo privado y, sobre todo, en la manera como gestionamos el paso de uno a otro ámbito. Por ahí puede cobrar sentido el compromiso; pero, tal como hemos señalado en estos ejemplos, a menudo circunvalado por la locura.



### 3. Compromissum

Para comprender ese aparente oxímoron que propongo en el título, realicemos un somero análisis etimológico. Compromiso deriva del latín *compromissum* y hace referencia a una *obligación verbal contraída* o promesa recíproca, una *palabra dada* en relación a posibles disputas, cuya posible solución pasaba por la intervención de un tercero imparcial o *compromissarius* del que se respetaba su decisión sin apelativos. Pese a su origen en el Derecho Romano, era un término paralegal, específicamente, se trataba de un contrato verbal, dispuesto principalmente para evitar las complicaciones de una corte de justicia, siendo muy popular durante la Edad Media (Fumurescu, 2103: 4). Más adelante, se utilizó como método de elección en el seno de la Iglesia y actualmente es muy usual, por ejemplo, en los partidos políticos, cuyos compromisarios son representantes “de los electores primarios para votar en elecciones de segundo o ulterior grado” (DRAE, 2017).

Como parte de ese esfuerzo civilizatorio de legislar la sociedad, cabe destacar el campo semántico que se moviliza en los orígenes del término y que nos recuerda su carácter

---

producir distintas enfermedades (Marneros y Briger, 2002: 1).

10. Es, además, el mentor de Peter Quinn (Rupert Friend), un agente paramilitar de la CIA, examante y el mejor amigo de Carrie y que, en esta 6<sup>a</sup> temporada, aparece mentalmente perjudicado debido a las heridas sufridas al final de la anterior temporada.

interpersonal: obligación contraída a partir de una palabra dada. Una promesa mutua: *com* = junto + *promissus* = promesa. De la que, a su vez: *pro*= antes + *missus* = enviar o salir. Podemos relacionarlo, entonces con ese otro esfuerzo civilizatorio, el de la promesa simbólica que define al héroe; pero también el del compromiso de que, antes de que *salgan* ciertas palabras -por ejemplo, las sagradas del rito religioso, o las violentas del duelo-se llegue a una promesa mutua. Sobre todo, en el ámbito anglosajón, el compromiso -yo añadiría simbólico- era la única alternativa a la violencia abierta. Sin embargo, en el ámbito continental, sobre todo francés, el término se cargó de negatividad, relacionándolo con el compromiso o puesta en riesgo de la conciencia, el honor, la virtud, etc. Fumurescu se pregunta cómo pudieron convivir usos tan diferentes sincrónicamente, es decir, analiza su ambigüedad (2103: 5). Como respuesta, diferencia entre lo público y lo privado, recordándonos que, actualmente, se suele definir la política como "el arte del compromiso" -del cual se deriva, a su vez, el *engagement* empresarial- por tanto, más referido a la esfera pública. Mientras que en la esfera privada sigue persistiendo esa categorización moral negativa. Por ello, es un concepto relevante, pues no deja de señalar el conflicto entre ambas esferas, lo que vienen a señalar también hacia la representación y la auto-representación (*ídem*: 266). La lectura que Fumurescu propone al respecto me parece muy sugestiva -y ya la podemos ir relacionando con los ejemplos audiovisuales que he escogido:

Obviously, because of its built-in ambiguity, in the actual struggle over the distinction or the lack thereof between public and private, civil society is perceived by many as offering a possible solution to the contemporary crisis as an intermediary between the two. Resurrected in the 1970s, the idea of civil society proved ambiguous enough to appeal not only to liberals, but also to conservatives and neo-Marxists (*ídem*: 266).

Yet if, as we have tried to demonstrate, the intersection of the private with the public begins inside the individual, then civil society is more of a distorted projection of this lost dialectic between the two fora of the self. If so, then the way we apprehend civil society is intimately connected with the ways in which we apprehend ourselves. Furthermore, it remains, historically speaking, associated with the ascending understanding of representation (*ibidem*).

En este sentido, como he señalado, y ya desde la segunda mitad del siglo XVI, se empieza a utilizar el término en sentido negativo, cuando desde el sur de Europa se empieza a hablar de honor, virtud, o la propia vida, *comprometida*, que es una concepción contrapuesta a la que he venido desgranando; pero que nos acerca más al concepto de lo real. Mi hipótesis al respecto es que se vislumbra ahí un corte, que disloca el sentido original del compromiso y que sólo en pleno siglo XXI está produciendo sus mayores efectos, siendo ciertas series de televisión postmodernas, pero también algunas de las pocas películas clásicas que se siguen realizando, lugares idóneos para dar cuenta de ello. Hasta el punto de que, los héroes que se esquician en éstas, sufren en su tarea esa ruptura, acercándose al complicado ámbito de la locura. Aunque, precisamente, la posición del héroe clásico<sup>11</sup> supone, en ocasiones, ser capaz de atravesar esa locura de real, es decir, comprometerse a ello para dar soporte a una mejor sociedad. En este

11. Lo adjetivo como clásico, porque el héroe postclásico no es que afronte lo real, sino que se sumerge en ello, pervirtiéndose su tarea, alejándose de la dimensión simbólica.



sentido, Carrie y Sully, parecen situarse en ese trayecto, sin duda doloroso, que se basa, en primer lugar, en su compromiso por hacer el bien.

Inevitablemente, si hablamos de esfuerzo civilizatorio, de héroe, de compromiso o, de cómo éste nos puede ayudar a confrontar lo real<sup>12</sup>, sin duda el ícono es Jesús en la cruz:

Pues una nueva noción del ser es la que vemos nacer aquí. La del ser que se afirma en su confrontación con lo real.

Pues lo real, sin duda, es. Mas no hay, en lo real, espacio para el ser (González Requena, 2016: 29).

O como señalaba Foucault:

Cuando el cristianismo de la época clásica habla de la locura de la Cruz, es solamente para humillar a una falsa razón y hacer brillar la luz eterna de la verdadera; la locura de Dios hecho hombre es sólo una sabiduría que no reconocen los hombres irrazonables que viven en este mundo (Foucault, 1998: 11).

Si ponemos todo esto en relación a las tareas de Carrie y Sully, comprobamos que justo donde experimentan su punto ciego -el accidente, la caza política de la Presidenta Electa- es decir, también, el punto de su locura, ambos son capaces de reconvertirlas en puntos de ignición, es decir, en ese punto en el que todo gran relato se constituye y “que polariza la pasión del sujeto que así, en él, siente y se siente. Es decir, toca lo inconcebible que él mismo es” (González Requena, 2015: 403). Y es que, sin duda, sus tareas tienen ese punto inconcebible, ante lo que sólo pueden anteponer un compromiso: uno que, por una parte, viene gestionado por una dimensión simbólica -salvar al pasaje y a su país-; pero también *pone en compromiso* sus vidas y la de las personas que les rodean: en el caso de Carrie, durante las seis temporadas, varias personas mueren o sufren por causa directa de sus acciones heroicas<sup>13</sup>; en el de Sully, realmente toda la trama del film se basa en poner en duda la conveniencia de su decisión de amerizar en el Hudson en vez de intentar arribar a alguno de los aeropuertos cercanos.

Se trata, pues, en el compromiso, de algo más que un simple diálogo intercomunicativo -que denotaría, en tal caso, un reflejo imaginario. Al contrario, el compromiso supone un acuerdo simbólico, en primer lugar, porque cristaliza en esa palabra dada, como se deriva, de nuevo, de su origen legal:

It owes its name to the fact that two parties who wished to submit their dispute to arbitration formally promised each other to pay a penalty in case they did not abide by the arbitrator's decision [...] the had to confer upon him the full and unrestricted power to decide their dispute [...] No appeal was possible against the arbiter's decision (Zimmerman, 1996: 526).

12. Para un análisis de la figura de Jesucristo como héroe comprometido que confronta lo real, véase: Jesús González Requena, “El Hijo de Dios. El primer punto de ignición del mito cristiano”, 2016.

13. Cómo el caso ya citado de Peter Quinn, o el de la propia hija de Carrie, cuya subtrama -se la “quitan” los de Servicios Sociales- atraviesa la sexta temporada.



In modern parlance one could say that this *compromissum* constituted the offer to the third person to act as arbitrator (Ídem, 514).

Una palabra, pues, garantizada fuera de esa estructura espectral o mutualista por un tercero, un árbitro o *compromissarius* cuya decisión era definitiva; hasta el punto de que, en caso de disputa, si alguna de las partes no asumía el veredicto, era castigado. Además, este árbitro tenía simbólicamente más poder que un juez al uso (*judex*), pues no estaba obligado a seguir las leyes prestablecidas; es decir, que podía resolver bajo su sola discreción, yendo más allá de lo puramente legislativo e introduciendo variables cualitativamente distintas (Fumurescu, 2103: 65). Pero, y esto es determinante, todo ello fuera del ámbito de lo político (*Ibidem*). Precisamente, en la sociedad de principios de siglo XXI, esta conveniente separación entre política y justicia parece cada vez más amenazada<sup>14</sup>.

## 4. Lo real

En el *compromissus* se trataba, pues, de un acuerdo fuera del nivel de lo imaginario (mutualismo); pero externo, asimismo, al nivel de lo puramente semiótico (legalidad, política). Quedaría, todavía, por analizar su relación con lo real<sup>15</sup>, aspecto que ya hemos sugerido mediante la relación del héroe con la promesa.

En este sentido, en la trama del film, la NTSB (National Transportation Safety Board) inicia una investigación en la que pone en duda la decisión, para ellos suicida, tomada por Sully, apoyándose en simulaciones computerizadas de las diferentes posibilidades -de nuevo tenemos aquí el nivel semiótico, esta vez, a través del simulador. Es decir, Clint Eastwood y su guionista Todd Komarnicki, convierten a la NTSB en el antagonista de la historia. Pero investigadores de esta institución y el propio Sullenberg afirman que esto no refleja lo que realmente ocurrió, incluso éste, llegó a afirmar de los investigadores que "These are people who are not prosecutors. They are doing a very important job, and if, for editorial purposes, we want to make it more of a prosecutorial process, it ain't fair to them" (Lowy, 2016). Chocamos aquí con el eterno e ideologizado debate entre realidad y ficción, y el respeto o no entre ambas.

Más allá de la función estructural y pragmática que obligaba a introducir un antagonista -

14. Mientras escribo estas líneas, mayo de 2017, sufrimos el mediático caso Lezo (y todas las ramificaciones de la llamada corrupción); el Presidente de los EEUU, Donald Trump, despidió al director del FBI; y venimos del *no a la paz* en Colombia, del Brexit, de la crisis financiera mundial... Todos estos hechos históricos pueden analizarse desde una derivada común: la quiebra de un compromiso establecido con los ciudadanos; pero se trata de una quiebra que, más allá de que quede impune o no legalmente, casi nunca queda amparada bajo la mirada de un *compromissarius*, es decir, no se resuelve simbólicamente. Véase en esta misma revista "Conocimiento, política y lenguaje: un análisis contrapolítico" de Luis Martín Arias, 2017.

15. Para una definición y análisis de estos tres niveles y su relación con lo simbólico, véase: Jesús González Requena, "El Texto: tres registros y una dimensión", 1996.



pues no se pretendía un documental-, lo que me interesa remarcar aquí es que ese antagonista permitía la posibilidad de un tercero o *compromissarius*, es decir, la posibilidad de que a Sully, más allá de lo legal (lo semiótico) y de lo espectacular de los medios (lo imaginario) que le convierte rápidamente en un héroe de telediario, pueda ser considerado un verdadero héroe simbólico. Ni lo legal ni lo espectacular le garantizan poder liberarse de su pesadilla, al contrario, le sitúan frente a ésta instantáneamente, sin haber podido reflexionar sobre ella. Al contrario, sólo ponen en duda su acto heroico, por ejemplo, cuando una reportera pregunta retóricamente:

#### Fotogramas 5



Fuente: *Sully*, Clint Eastwood, 2016.

-Reportera: Sully Sullemburg, are you a hero or a fraud?

Es decir ¿fue un acto heroico o una locura?



## 5. La locura aguarda

En una escena posterior, cuando mira tras el gran ventanal esperando la vista preliminar de la investigación, se repite la visión del avión estrellándose en Manhattan; pero esta vez se trata más de una visión diurna, como si fuese la locura lo que le aguardase.

#### Fotogramas 6



Fuente: *Sully*, Clint Eastwood, 2016.

¿Deja de ser un héroe por relacionarse con la locura? No, si acordamos que “la locura [es] lo otro absoluto de ese proceso de maduración que constituyera al héroe del relato clásico (González Requena, 2006: 311).

Carrie, ya lo hemos señalado, por su bipolaridad, convive igualmente con la locura, agravada por varios factores como: su constante exposición al peligro, el "secuestro legal" de su hija<sup>16</sup>, la pérdida de confianza de sus mejores amigos y, sobre todo, a la existencia de esos destinadores siniestros que son Saul Berenson y Dar Adal:

Tal es, entonces, la función del nuevo Destinador -no simbólico, sino siniestro- y tal es, a su vez, la índole de la tarea, negra, que al héroe -reconvertido cada vez más acentuadamente en psicópata- aguarda. Mas no puede extrañar, entonces, que el mundo del relato, en ese mismo movimiento, se desmorone: que la locura se descubra progresivamente filtrándose por todos sus resquicios (ídem: 583).

Y, sin embargo, Carrie es capaz de ir navegando, afrontando lo real de manera heroica, mediante un compromiso, quizá ese que aguarda en el fondo de esta imagen...

#### Fotograma 7



Fuente: *Homeland*, Howard Gordon, Alex Gansa



ESTUDIOS / STUDIES

...en la que se da una clara isomorfía entre el cuerpo estático de Carrie y el edificio del Capitolio -la sede del Congreso, es decir, del poder del pueblo y a libertad- cuya cúpula se encuentra a la misma altura de la cabeza aquella. Dentro ésta ya sabemos que hay locura y heroísmo por igual. Del mismo modo, bajo el reconocible perfil de la cúpula se encuentra la llamada Rotonda, "el corazón simbólico y físico" del Capitolio<sup>17</sup>. Pero sobre el que planea, esa sería su bipolaridad y su locura, una Presidenta Electa siniestra, que vendría representada por la amenaza de esas ramas oscuras, retorcidas que ocupan la parte superior y en primer término del plano. Una amenaza que, como ya se entrevé en la pesadilla de Sully, tiene parte de su origen en el 11S:

*Homeland*, released at the time of the iconic tenth anniversary of the 9/11 attacks – specifically, on 2 October 2011 – expresses in its narrative and dramatic discourse many

16. Otra de las conspiraciones de Dar Adal.

17. *Capitol rotunda*. [Consultado: 27 de mayo de 2017] <[https://es.wikipedia.org/wiki/Capitolio\\_de\\_los\\_Estados\\_Unidos#Rotonda\\_del\\_Capitolio](https://es.wikipedia.org/wiki/Capitolio_de_los_Estados_Unidos#Rotonda_del_Capitolio)>

of the ingredients that constitute the collective trauma derived from 9/11 (Smelser, 2012: 266–8): the feeling of incredible violation of the nation; the reactions of fear, anxiety, terror and even mental disturbance; or the sentiments of mourning, indelibility of the trauma and alteration of the national identity (Castrillo y Echart, 2016: 190).

Aunque todo ello no es óbice para que Carrie *busque* intencionadamente esos momentos de clarividencia aparente que le da la bipolaridad, por ejemplo, bajando la dosis de su medicamento hasta encontrar el difícil y peligroso equilibrio -el compromiso- entre la clarividencia del héroe- y el control de su bipolaridad en el momento justo.

## 6. Cuando cambias tu mente...

La letra de la música que acompaña la cabecera de *Homeland* parece incidir en mi hipótesis de que estos héroes se acercan al ámbito de la locura para reflexionar y sacar de ello fuerzas de flaqueza que les ayuden a cumplir su tarea:

[Habla la que parece la voz de un líder de la comunidad afroamericana] *The first revolution is when you change your mind*<sup>18</sup> about how you look at things, and see that there might be another way to look at it that you have not been shown. The brutality against protesters, the para-militarization of law enforcement. That's why we have to keep trying. [Ahora habla la Presidente Electa] We don't need a police state in this country to fight terrorism. We need a new strategy...

¿Es quizá una estrategia que considere un nuevo tipo de compromiso? ¿Uno que nos aleje de esa puesta en escena desestructurada, fragmentaria, en blanco y negro, que ilustra la letra de esta música?

### Fotogramas 8



Fuente: *Homeland*, Howard Gordon, Alex Gansa, Showtime, 2011

18. La negrita es nuestra.

...[Comentarista televisivo masculino] *The US continues to engage in a covert war with very, very high stakes.* [Saul Berenson] *I made promises and didn't keep them.*  
[Comentarista televisivo femenino] *This world began right after 9/11.* [Vuelve el líder afro]  
*The revolution will not be televised [...] brothers and sisters. The revolution will be live.*

Lo que incide en la diferenciación que he propuesto más arriba en el sentido de que, tras el 11S, lo real parece imponerse, ya no hay más *revolución imaginaria* televisada. Pero, entonces, ¿puede seguir habiendo compromiso? Carrie y Sully parecen tenerlo claro. La primera, porque afronta lo real sin dudarlo, sin miedo al compromiso y comprometiéndolo a todas las personas a las que ama. El segundo, porque más allá del circo mediático y de los simuladores -de los que es un experto, pues es consultor de seguridad de vuelo-, es capaz de comprometerse con lo que cree que es la verdad de lo que ocurrió.

Como señala Isaac Tylim, estos títulos de crédito, con sus miradas a cámara -pese a todo tipo de dispositivos que dificultan su reconocimiento- y sus imágenes caóticas, parecen invitarnos a una "wedding of the real to the reel" (2014: 2). Y es que *Homeland* "manages, through the power of the visible, to convey the trials and tribulations undergone by individuals attempting to process severe trauma" (ídem: 8). Lo mismo ocurre en *Sully*, pues ser un héroe no evita sufrir el trauma al atravesar lo real; de hecho, esto no lo inventa Eastwood/Komarnicki, como se deduce de una entrevista real de la ESPN a "Sully" Sullenberger, en la que declaró que "he suffered from post-traumatic stress disorder after the landing, and was barely sleeping at night" (Tempesta, 2015).

## 7. Conclusiones

Fumurescu establecía como en la evolución del término "compromiso" se producía un corte entre lo que ello supone públicamente, un ámbito lleno de valencias positivas y lo que implica en el privado, cuyas implicaciones son más bien negativas. Mi hipótesis era que el compromiso del héroe debe surgir necesariamente del segundo. A través de dos ejemplos audiovisuales de principios del siglo XXI, he analizado cómo, efectivamente, ese corte se transmite a una de las figuras humanas en las que el compromiso suele cristalizar, el héroe. En ciertas ocasiones, ello da lugar a que aparezcan las dudas, la inseguridad o, directamente, la locura de éste. De hecho, en la cultura popular el compromiso del héroe, es decir, su tarea, suele sopesarse como tal: la locura puede ser positiva para la cohesión de esa sociedad; pero sólo podrá ser llevada a cabo por personas elegidas o comprometidas que sean capaces de afrontar lo real, pues se trata de un choque por el que suelen pagar un alto precio, como es el de tocar la locura -y sus consecuencias: sólo si es en el momento justo, éstas no son mortales o definitivas.

La hipótesis de partida, ya en relación a la locura que atraviesa a Carrie y Sully, era que ésta -que hemos deletreado en las escenas escogidas- no les impide cumplir su tarea: su lucha interior, finalmente, es prueba de su compromiso de afrontar lo real y, precisamente, de esa lucha entre el interior -el héroe romántico- y el compromiso con el exterior, con lo real, extraen energía para cumplir su tarea.

En relación a la segunda hipótesis, la que daba cuenta de esa lucha interior del héroe clásico, se puede concluir, efectivamente, que la puesta en escena, como he analizado, recuerda a la dramática configuración icónica del Romanticismo; así como la estructura narrativa a base





de flash-backs punteados por la pesadilla del film y el alargamiento lleno de inflexiones de la serie que parecerían diferir de la narrativa clásica de Hollywood. Sin embargo, pese a que ello es así, ambos niveles -puesta en escena y estructura narrativa- trabajan al unísono para que, finalmente, la tarea del héroe sea simbólica.

En este sentido, apuntaba cómo la figura del *compromissarium*, ese tercero, ayudaba a cumplir tal tarea simbólica: clausurar la disputa. Así, en los ejemplos analizados, como textos de esta época postmoderna, parecería que no acaban de cumplir su función, pues la Presidenta Electa incumple su compromiso fundamental de no utilizar la Ley a su favor; y, los que tienen que juzgar el desempeño de Sully se dejan llevar por una aplicación semióticamente estricta de los reglamentos, pese a que finalmente rectifican: ambas desviaciones de lo que debería ser el *compromissarium* afectan sin duda a la intensidad con la que la locura puede impactar en Carrie y Sully.

Pero ellos son héroes. Así, en ese campo de juego entre lo público y lo privado, Carrie y Sully tienen que lidiar no sólo con las tareas heroicas a las que están destinados, sino que lo público les presiona, poniendo en duda tales tareas, al tiempo que, desde el interior, la posibilidad de la locura, igualmente, les fuerza a lidiar con sus demonios más íntimos. Quizá, entonces, debido a ese corte, un desarrollo posterior de este análisis debiera analizar el hecho de que el compromiso es una de las más sofisticadas y complicadas posibilidades que se da, exclusivamente, en el ámbito de lo humano. En todo caso, se trata de una combinación o serie de actos que combinan lo público y lo privado y que se relaciona con cierta locura, tanto para conseguir energía con la que llevar a cabo el acto heroico, como para soportar dignamente las consecuencias de ese mismo acto. Por ello, se trata de una combinación que se despliega, a menudo, fuera del ámbito de la sociedad -también de lo políticamente correcto-; pero no para inventarse una post-verdad, sino, precisamente, para sacar a relucir la verdad más intensa de esa sociedad, es decir, la que puede, todavía, sostenerla.

## Bibliografía

- CASTRILLO, Pablo; Pablo ECHART. "Homeland: Fear and Distrust as Key Elements of the Post-9/11 Political-Spy Thriller". En: GARCÍA, Alberto N. (ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. Hampshire (UK): Palgrave Macmillan. 2016. pp. 189-204.
- FOUCAULT, Michel. Historia de la locura en la época clásica. México: Fondo de Cultura Económica. 1998 (1964).
- FUMURESCU, Alin. *Compromise: A Political and Philosophical History*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- GARDNER, Martin. Los porqué de un escriba filósofo. Barcelona: Tusquets (Metatemas), 2001 (1983).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de King Vidor", en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (compilador), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- "El Texto: tres registros y una dimensión", *Trama y Fondo*. 1996, nº 1, pp. 3-33. Disponible

en [Consulta: 11 de mayo de 2017] <[http://www.tramayfondo.com/revista/libros/138/libro\\_tramayfondo\\_138.pdf](http://www.tramayfondo.com/revista/libros/138/libro_tramayfondo_138.pdf)>

- Clásico, manierista, postclásico. Repensando la historia del cine americano. Valladolid: Castilla Ediciones. 2006.

-“El punto de ignición”, *Sociocriticism*, 2015, vol. 30, pp. 385-412. [Consulta: 26 de mayo de 2017] <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/3456/3464>>

-“El Hijo de Dios. El primer punto de ignición del mito cristiano”, en Actas del VIII Congreso Internacional de *Trama y Fondo. Infancia y violencia: escenas de un drama*, Universidad Nacional de Colombia, 2016. [Consulta: 11 de mayo de 2017] <[http://www.tramayfondo.com/actividades/viii-congreso/conferencias/gonzalez-requena\\_el-hijo-de-dios.pdf](http://www.tramayfondo.com/actividades/viii-congreso/conferencias/gonzalez-requena_el-hijo-de-dios.pdf)>

LOWY, Joan. “Real-life investigators object to portrayal in ‘Sully’ movie”. Associated Press. <https://apnews.com/8def306d398340fd8a80d232c96e43b7/real-life-investigators-object-portrayal-sully-movie> [Consulta: 27 de mayo de 2017].

MARNEROS, Andreas y Peter BRIEGER. “Prognosis of Bipolar Disorder: A Review”. En: *Bipolar Disorder*, Vol.5. MAJ, Mario, et al. UK: John Wiley & Sons Ltd. 2002.

MARTÍN ARIAS, Luis. “Conocimiento, política y lenguaje: un análisis contrapolítico”. *Comunicación y hombre*. 2017, nº13, pp. 51-65.

SMELSER, Neil J., “Epilogue: September 11, 2001, as Cultural Trauma”. En: ALEXANDER, Jeffrey C (ed.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 264–82.

TAYLOR, Edward H. *Atlas of Bipolar Disorders*. London: Taylor & Francis. 2006.

TEMPESTA, Ericca; Emily JAMES. “Captain ‘Sully’ Sullenberger, who saved 155 lives during emergency plane landing on the Hudson in 2009, insists he’s no ‘hero’ - and credits his crew with ensuring the safety of his passengers”. 2015. [Consulta: 30 de mayo de 2017]. <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3312396/Captain-Sully-Sullenberger-saved-155-lives-emergency-plane-landing-Hudson-2009-insists-s-no-hero-credits-crew-ensuring-safety-passengers.html#ixzz4iYmqjEs5>>

TV by the Numbers, (3 de octubre de 2011). “*Homeland* Posts Best New Drama Series Debut Ratings on Showtime in 8 Years”. [Consulta: 9 de junio de 2017]. <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/1/homeland-posts-best-new-drama-series-debut-ratings-on-showtime-in-8-years-dexter-sees-season-premiere-high/105852/>>

TYLIM, Isaac. “Home, Bitter Sweet Home. A Psychoanalytic Reading”. *The American Journal of Psychoanalysis*. 2014, nº 14, pp. 195-203.

ZIMMERMANN, Reinhard. *The Law of Obligations: Roman Foundations of the Civilian Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1996 (1990).

