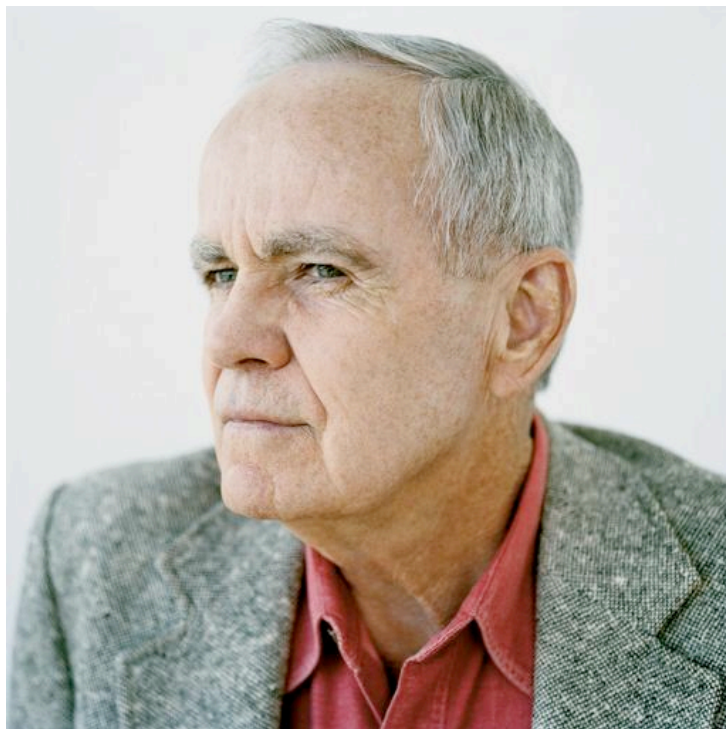


THE ROAD (LA CARRETERA)

ARTURO SEGURA

Where there 's a will there 's a way... Where there 's a way there 's a will...

Dice el conocido refrán irlandés que encabeza este artículo que donde hay un querer, hay un camino por recorrer. De manera correlativa y correspondiente con la historia que lo motiva, también en el mismo título me he permitido parafrasear el sabio dicho diciendo que donde hay un camino, igualmente habrá por necesidad un querer, un deseo, una voluntad de completarlo, de llegar hasta el final con todas las consecuencias que el mismo camino, con sus propias características, eventualidades y escollos, acarree. Como tengo intención de exponer y aclarar en las páginas que siguen, ése no es el caso de la película comentada.



No obstante, me parece necesario comenzar reseñando antes las que me parecen referencias medulares del libro adaptado y recreado en aquélla. Por drástico que pueda resultar el juicio, *La carretera* - premio Pulitzer en 2006- es, en mi modesta opinión, una novela inolvidable e imprescindible. De un modo u otro pertenece a una estirpe de relatos en los que se perfila la pervivencia de una tradición cultural. Transparentado a través de sus reminiscencias literarias y existenciales, ya sean éstas homéricas -¿cómo desvincular el viaje emprendido por los protagonistas de la heroica odisea de Ulises?-, ya dantescas -si bien sólo en su descenso a los infiernos, es decir, en la ausencia del paraíso-, ya metafóricas -siempre el mar-, ya religiosas¹... lo que en realidad cuenta este relato representa el compendio traslucido de nuestra propia historia como seres individuales y sociales, si no una indagación en torno a nuestra propia naturaleza, a aquello que somos, a nuestro comportamiento, a nuestras grandezas y miserias, capacidades y limitaciones, a aquello, en suma, en lo que consiste la existencia humana. Por ésta y otras razones, *La carretera* es un esplendoroso espejo pulido con el primor de quien ama porque conoce -de quien conoce porque ama- aquello en lo que vive y de lo que habla, que no es sino su propia paradójica condición personal, única y común, particular y universal. Y es que, como ocurre en ese ruinoso mundo en trance de ser reducido a trizas y cenizas en que se desarrolla el relato, plantear interrogantes sobre la entraña de la existencia desde el expolio más absoluto -interior y exterior- de lo que consiste ser humano, parece mostrarse como un camino del todo seguro y efectivo para identificar lo que en verdad resulta esencial, necesario, imprescindible, irrenunciable.

El horrendo futurible tejido por McCarthy plantea el siniestro escenario de un género humano reducido a la mínima expresión de

¹ “Está nevando, dijo el chico. Miró al cielo. Un solitario copo grisáceo que cayera de un tamiz. Lo atrapó en la palma de su mano y lo vio expirar como la postrera hostia de la cristiandad”. Cormac McCarthy. *La carretera*. Mondadori, Barcelona 2007, p. 18.

sí. Diezmado, huérfano de toda clase de vestigios culturales -es decir, de vínculos con su propio pasado, sólo reconocibles en un mapa, un barco, libros inservibles, una lata de refresco...-, reducido en muchos casos a la mera animalidad², se encuentra, por tanto, en vías del propio auto-exterminio. La vida en nuestro desolado planeta parece ya inviable³ en la medida en que el hombre y el hijo protagonistas se ven abocados a vagar a la deriva sin más objetivo que la instintiva supervivencia alcanzada por cualquier medio, y ante la aparente imposibilidad de cualquier barrunto recuperador -ya sea en forma de recuerdos, ilusiones, deleites, proyectos, relaciones, reciprocidades, gratitudes...-, desde el que la identificación de las causas es dejada al libre juicio del lector, en mi opinión, uno de los grandes aciertos de la obra. Queda un mundo, en definitiva, del que la esperanza de una catarsis redentora -la esperanza de redescubrir la esperanza-, ha sido no tanto desterrada, cuanto arrancada de cuajo y eliminada de unos corazones en trance de olvidarla. Extinguida la condición humana -al menos en apariencia-, la refundación de un nuevo proceso histórico ya no parece viable ni, por tanto, factible.

Pero, yendo incluso más allá, si cabe, el factor más penetrante que torna aun más hiriente el temor permanente que subyace bajo argumento, trama y personajes, no lo constituye tanto la crudeza de algunos de sus pasajes, cuanto la cercanía y radicalidad de la verdad

² Es destacable a este respecto que, a la luz de la narración, el canibalismo practicado por los grupos de exterminadores que amenazan a los supervivientes al desastre, de manera diversa de los caníbales arcaicos, no parece tener vinculación alguna con cultos o ritos de carácter religioso.

³ Más allá de la fácil y socorrida interpretación ecologista, pienso que esta circunstancia apunta más hondo. En concreto, a una intrínseca e indeleble vinculación entre el hombre y la tierra, en la medida en que la desolación material parece revelarse aquí expresión de un mal moral esencial, y viceversa. Es decir, la extinción a que el hombre parece estar abocado sería consecuencia de su supuesta destrucción espiritual, debacle que, a su vez, también conduciría de manera irremisible hacia el propio final del lugar en que aquél edificó su morada. No obstante, este avance de lo que, en apariencia, sería un apocalipsis sólo inmanente, ocurre como fruto o expresión de la mencionada unidad esencial entre el hombre y la tierra. En otras palabras, parecería que aquélla se retorciera de dolor ante el mal provocado por los humanos. Tal es el motivo por el que, en mi opinión, en ningún momento estaría justificado catalogar el relato de McCarthy como una historia de ciencia ficción: aunque *a priori* también sean el nuestro, el mundo recreado en la saga de *Mad Max* de George Miller o *El planeta de los simios* -Franklin Schaffner, 1967- no es, ni de lejos, el presentado por McCarthy.

profunda sobre la que se fundamentan, ésa que a todos nos es conocida por esencial, y que nos devuelve a lo dicho con anterioridad: la verdad sobre la condición humana, sobre la ambigüedad que habita en el interior más paradójico y recóndito de cada uno de nosotros, sobre la verdad profunda contenida en la belleza esencial del mundo. Resulta imposible negar, pues, que el individuo humano sea a un tiempo un ser excelso y rastrero, sublime y mezquino, magnánimo y egoísta. A pesar de su lejana probabilidad, de su práctica imposibilidad, y aunque de forma remota, en todo momento planea sobre esta historia desnuda de alardes narrativos, escrita desde el regocijo *filo-lógico* -es decir, desde el amor a las palabras-, una certidumbre de su terrible posibilidad: la crueldad casi ilimitada a que la irracionalidad del ser racional puede conducir. El temor a la sombra del espectro de la muerte tanto personal como del mundo es, pues, la fatal presencia que todo lo impregna⁴. Ésta es, por tanto, la historia de una huída, del inútil intento de escapar de lo irremisible: de un intento tan imposible como necesario... como el que es igualmente inherente a la búsqueda de la felicidad⁵. La pesadilla es inevitable, por cuanto la salida del laberinto deviene tan imperiosa como imposible.

De ahí que en medio de esta oscuridad terminal resplandezca de un modo prístino la historia de supervivencia -casi por fuerza, más intimista que épica- de los anónimos padre e hijo, representantes de un antípoda de resistencia que alcanza a dar contenido y sentido a toda esa naciente nada ubicua. Es más, McCarthy parece decir que

⁴ Como muestra del primer ejemplo, la desesperada mujer del protagonista y madre del niño dice a aquél en un momento dado: “Antes hablábamos de la muerte, dijo. Ya no. ¿Y sabes por qué? –No. No lo sé. – Porque la muerte está aquí. No hay otra cosa de que hablar”. C. McCarthy. *Op. cit.*, p. 47. En cuanto al progresivo desvanecimiento de la naturaleza, es identificada en cierta medida en el siguiente pasaje como expresión de la propia desaparición del protagonista: “Pensó que si vivía lo suficiente el mundo se perdería por fin del todo. Como el agonizante mundo que habitan los ciegos nuevos, todo él disolviéndose lentamente en la memoria”. C. McCarthy. *Ibidem*, p. 20.

⁵ Me he permitido aquí parafrasear la tan concisa como precisa definición de la felicidad -“el imposible necesario”-, que Julián Marías incluía de cuando en cuando entre las reseñas cinematográficas que publicó en el semanario *Blanco y Negro* entre finales de la década de 1980 y a lo largo de la de 1990.

sólo en la entraña de semejante panorama del absurdo, adquieren su verdadera dimensión y su sentido más pleno el valor tanto de lo excelso y aun sublime -expresado, por ejemplo, en la consciencia práctica del amor y el deber esenciales⁶-, como de lo sencillo y elemental, a saber: el abrazo⁷, el agua⁸, la remembranza de la vida en los ríos -motivo de evidentes resonancias trascendentalistas con el que llega a cerrarse la novela-⁹, el fuego como primitivo escudo hipnótico contra el frío material y espiritual, la comida hallada cuando el fantasma de la muerte por inanición merodea cerca, la belleza del sextante encontrado en el barco... Pero, por encima de todo, el valor de uno y otro no es expresión sino del amor más puro y desinteresado, del pleno abandono. La historia particular del padre consiste tanto en su propio desvelo por guiar y enseñar en todo momento -hasta donde sus fuerzas y conocimiento se lo permitan-, proteger y defender hasta la muerte a su hijo -sacrificio de quien da la vida por aquel a quien ama-, como en la incompartible tragedia vivida en soledad de quien ve desvanecerse los esplendores vitales conocidos y disfrutados¹⁰.

El hijo, un niño nacido durante la catástrofe¹¹, es un ser humano privado de memoria, de cualquier sentido histórico y, por tanto, desconocedor de la verdad pretérita sobre el mundo, de su mismo aspecto, de la impronta del ingente acervo del hombre... De ahí que

⁶ “Mi deber es cuidar de ti. Dios me asignó esa tarea”. C. McCarthy. *Ibidem*, p. 61.

⁷ “(...) se sentó abrazándolo mientras le alborotaba el pelo delante de la lumbre para secárselo. (...) como en un antiguo ungimiento. Que así sea. Evoca las formas. Cuando no tengas nada más inventa ceremonias e infúndeles vida”. C. McCarthy. *Ibid.*, p. 59.

⁸ “Se quedó allí tendido mucho rato, pescando agua a mano y llevándosela a la boca. En su memoria absolutamente nada tan bueno ni de lejos”. C. McCarthy. *Ibid.*, p. 94.

⁹ Cfr. C. McCarthy. *Ibid.*, pp. 15, 16, 28 ó 210.

¹⁰ “En aquellos primeros años había despertado una vez en mitad de un bosque pelado y se había quedado escuchando las bandadas de aves migratorias que pasaban en aquella penetrante oscuridad. (...) Les deseó una rápida travesía hasta que se perdieron de vista. No volvió a oírlas nunca más”. C. McCarthy. *Ibid.*, pp. 44 s. O también: “Sueños suntuosos de los que aborrecía despertar. Cosas que el mundo ya no conocía. (...) El recuerdo de ella cruzando el jardín a primera hora de la mañana en su fina bata rosa que se pegaba a sus pechos”. C. McCarthy. *Ibid.*, p. 100.

¹¹ Aunque implícito, es evidente el eco evangélico latente en esta crucial circunstancia del relato, paralelo del anuncio del fin del mundo que Cristo hace en referencia, entre otros, a las mujeres que estén encintas durante el transcurso de aquellos días. Cfr. Mc 13, 14-20; Mt 24, 15-22; Lc 21, 21-28.

devenga aun más necesaria y crucial la mera presencia del padre desempeñando su función natural, por cuanto representa a un tiempo una suerte de memoria y de guía para el pequeño. De hecho, el único vínculo que lo une a su propio futuro, al futuro mismo, es su agotado y sufriente padre, único ser humano capaz de darle lo que necesita desde que naciera, y para quien, a su vez, cualquier recuerdo de todo lo perdido, incluida la visita a la propia casa donde creció, lo sume en un silente pero inconsolable y creciente abismo de dolor, sólo atenuado por la existencia del hijo¹².



¹² “Intentaba recordar las reglas de juegos infantiles. (...) inventó nuevos juegos y les puso nombres inventados. (...) A veces el niño le hacía preguntas acerca del mundo que para él no era ni siquiera un recuerdo. Se esforzaba mucho para responder. No existe pasado. (...) Pero dejó de inventarse cosas porque esas cosas tampoco eran verdad y decirlas le hacía sentir mal. (...) Sin listas de cosas que hacer. El día providencia de sí mismo. La hora. No hay después. El después es esto. Todas las cosas bellas y armónicas que uno conserva en su corazón tienen una procedencia común en el dolor. El hecho de nacer en la aflicción y la ceniza. Bueno, susurró para el chico que dormía. Yo te tengo a ti”. C. McCarthy. *Ibid.*, p. 45. O también: “Cuando se dedicaba a mirar cómo dormía el chico había momentos en los que empezaba a sollozar sin poder controlarse pero no por la idea de la muerte. No estaba seguro de cuál era el motivo pero pensaba que tenía que ver con la belleza o con la bondad. Cosas en las que ya no podía pensar de ninguna de las maneras”. C. McCarthy. *Ibid.*, p. 99.

No obstante su desconocimiento del mundo perdido y su indefensión, el niño no es ignorante del valor inherente de la belleza, en la medida en que su propia inocencia y radical amor de necesidad hacia su progenitor le hacen expresarse como alguien capaz de una misericordia, sensibilidad y delicadeza casi ilimitadas¹³. El padre defiende de manera extrema y hasta injusta -en algún momento aun a costa de la vida de otros-, la insignificancia que les queda: el *pathos* inherente a la supervivencia. Todas sus decisiones, acertadas o erróneas, tienen como destinatario al hijo, su único y último motivo para vivir. Así, el viaje deviene radicalidad, es decir, sacrificio; el del padre que un día tras otro da la vida por el hijo, esperanzado por que la posibilidad, siquiera remota, de la supervivencia se haga realidad, aun a costa de que, en última instancia, no llegue a serlo para ambos. En este sentido es en el que brilla el sentido amoroso de lo que sin duda es una misión -la salvación del niño-, a quien se hace entrega de un ejemplo perdurable, de un recuerdo imborrable, de una vinculación inmortal, de un legado en forma de presencia diferente, nueva en la ausencia. El amor sacrificado se revela así como el único camino posible que posibilita la última esperanza de un rescate igualmente posible. El sacrificio amoroso es, por consiguiente, la eucatástrofe, el milagro renovador en el momento en que todo está perdido y por el que se recrea lo propiamente humano, en tanto que posibilita su propio fin, a saber: la esperanza y, por consiguiente, la existencia de la memoria, del vínculo con el pasado, incluso del respetuoso culto espiritual a los ancestros, de la posibilidad misma del futuro.

Con tales mimbres resultaría casi obligado que la sombra del estereotipo y aun de la alegoría no se despegara de los personajes protagonistas. Sin embargo, la clave de este asunto tiene que ver

¹³ A lo largo del relato, se interesa con insistencia por algunos de los personajes que han dejado atrás. Cfr. C. McCarthy. *Ibid.*, pp. 121-131.

más bien con un problema relativo a la condición del ser en su individualidad. Dicho de otro modo, el hombre/padre no es la encarnación de la paternidad, o de la bondad, o de la crueldad, o del amor sacrificado... sino sólo un hombre, un ser personal con identidad que, además, es progenitor de un hijo del que ha de cuidar, y cuyas circunstancias mueven a tomar decisiones morales que lo convierten en un ser despiadado y hasta paradigmático. De igual modo, el niño no es la misericordia, la ternura, la sensibilidad o la delicadeza, sino que, por las propias peculiaridades de su misma condición personal y única, es misericordioso, tierno, sensible y delicado... Sin embargo, en virtud de la elección creativa y literaria de McCarthy, estas específicas manifestaciones de expresiva individualidad siempre poseen una vibrante resonancia y valor universal.

En consecuencia, la razón de ser del viaje, la única esperanza de salvación, se convierte en la marcha hacia el sur huyendo del frío glacial a la búsqueda de otros hombres en quienes, tras la hecatombe, haya permanecido preservada la semilla de lo que en tiempos fue la civilización, de lo que, en este caso, el mismo padre representa o pretende seguir representando en el testamento en que se ha convertido su vida. La última esperanza para la salvación -para la supervivencia-, en última instancia se convierte en el hombre mismo y en su capacidad de regeneración a partir del entendimiento y el amor, como único camino que posibilita el olvido de las causas que han abocado todo a tan tétrica situación. Cabe añadir, por ello, que este viaje, más que hacia adelante, consiste en un retorno hacia un redescubrimiento renovador sin memoria, susceptible, en caso de éxito, de convertirse en nuevo mito fundacional que añadir a tantos otros que le precedieron y constituyeron lo propiamente humano.

Sin embargo, *The Road*, el más reciente largometraje realizado por el director australiano John Hillcoat -*The Proposition* (2005)-

sobre el guión adaptado de Joe Penhall, escritor televisivo que sólo cuenta en su haber con otro guión para la gran pantalla -*El intruso* (*Enduring Love*), dirigida por Roger Michell en 2004-, desgraciadamente, y a pesar de la buena voluntad de los impulsores de la producción, no ha cumplido las expectativas generadas por una obra tan plena de posibilidades. Si bien puede resultar de poca ayuda comenzar con un argumento demasiado genérico e impreciso, vaya por delante que, a la luz de la obra de McCarthy, de lo expuesto arriba y de lo visto, en mi opinión queda patente el desequilibrio entre la conspicua magnitud de la fuente literaria y el corto resultado de la obra cinematográfica: el tiempo no hará sino amplificar y dilatar el alcance de la obra de Cormac McCarthy, cosa que, me atrevo a aventurar, la película siempre estará lejos de alcanzar, al menos en semejante proporción. Un motivo de este desequilibrio tiene que ver, permaneciendo en la generalidad, con la cierta precipitación que rezuma el resultado final, a pesar, por ejemplo, del esforzado trabajo de ese profesional tan involucrado en sus proyectos como es Viggo Mortensen o de la concienzuda dirección de fotografía de Javier Aguirresarobe. Parece como si el equipo de producción y el propio Hillcoat hubieran concedido mayor preponderancia a la consecución a toda costa de la adaptación -con los grandes riesgos y descuidos que ello comporta-, que a buscar ofrecer una película más acorde respecto del original literario en sus poderosas y decisivas líneas de fuerza. Y es que, a fin de cuentas, y en el fondo, el resultado final viene a evidenciar la reedición del profundo y viejo debate en torno a las casi siempre tirantes relaciones entre cine y literatura.

Tal es, por tanto, el motivo de que resulte un tanto descorazonador comprobar que un argumento recurrente empleado por parte la crítica en el momento del estreno no haya pasado de las referencias a la crudeza de la historia y del nulo reconocimiento cosechado durante las semanas del reparto anual de premios gordos del cine -

principalmente, Globos de Oro y Oscars-. Ridículo y pírrico. Pretender emitir opiniones -no digamos ya juicios- sobre esta película sin conocer esta particular obra literaria, resulta literalmente *increíble*, es decir, carente de todo crédito respecto de la posible solidez y fiabilidad de dichos juicios.



Pero, atendiendo a lo realmente importante, creo que la película queda lejos de hacer justicia a la obra literaria. Hay en ella más letra, es decir, más literalidad -o sea, más fidelidad en la explicitud-, que espíritu acorde o fidelidad a lo implícito, a lo que, en última instancia, le es característico y esencial. Así de simple y de injusto para McCarthy y, de paso, para todos nosotros. Dada la magnitud del argumento, de esos inagotables fontanales temáticos subyacentes

bajo la narración, de la reflexiva y hondísima filosofía en que se sustenta, de la seductora estética construida en la tierra de nadie -de todos- situada entre la amenaza del vacío, por un lado, y la regeneración y la refundación por otro, del inmenso potencial de su aplicabilidad latente en la cualidad especular de cada personaje... la adaptación cinematográfica exigía una obra singular digna de su origen literario. Y no lo es, simplemente porque ha sido construida desde esa vacía fidelidad que ha implicado la dimisión de una mínima autonomía en la que hacer patente de un modo específicamente cinematográfico una sustancial armonización con las virtudes del relato adaptado. En otras palabras, guionista y director 'no se han salido del guión' de las convenciones, no han arriesgado en su labor al haber pretendido hacer una producción seria pero sujeta a lo que han entendido puede ser una factura lo más accesible posible para un público amplio. Una muestra de ello es, por ejemplo, la prisa que la versión cinematográfica se da desde su mismo arranque para explicar las causas del desastre que, por lo demás, y a modo de McGuffin literario, McCarthy nunca llega a mencionar o siquiera a sugerir en la novela. No en vano, este pequeño dato me parece que es revelador de un problema mayor que llega a lastrar la obra: el afán por la explicitud. En consecuencia, aunque no pase de ser la expresión de un lamento o de un deseo insatisfecho, me parece obligado señalar que, dada su potencia, la obra original merecía ser tratada desde la mirada de un artista visual capaz de tutear y de mirar a los ojos al escritor de Rhode Island para comprender, implicarse e intimar con el hondón del texto desde una perspectiva personal y existencial, a mi entender, y como ya ha quedado explicado, verdadera entraña de la obra. Si Hillcoat pertenece a esta clase de autor -si es un Tarkovski, un Angelopoulos, un Wenders, un Zvyagintsev-, si es capaz de conciliar por medios propiamente cinematográficos el espejo mimético con una singular lámpara de creación peculiar, es obvio que ha perdido una gran ocasión de patentizarlo. Por eso, siguiendo con

el argumento ¿cómo trasladar a imágenes palabras como las que siguen?:

*En esta carretera no hay interlocutores de Dios. Se han ido y me han dejado aquí solo y se han llevado consigo el mundo. Duda: ¿en qué difiere el nunca será de lo que nunca fue?*¹⁴

Y en otro, la indiferencia o la desatención también resultan imposibles ante lo siguiente:

*Intentó pensar en algo que decir pero no pudo. No era la primera vez que tenía esta sensación, más allá del entumecimiento y la sorda desesperación. Como si el mundo se encogiera en torno a un núcleo no procesado de entidades desglosables. Las cosas cayendo en el olvido y con ellas sus nombres. Los colores. Los nombres de los pájaros. Alimentos. Por último los nombres de las cosas que uno creía verdaderas. Más frágiles de lo que él habría pensado. ¿Cuánto de ese mundo había desaparecido ya? El sagrado idioma desprovisto de sus referentes y por tanto de su realidad. Rebajado como algo que intenta preservar el calor. A tiempo para desaparecer para siempre en un abrir y cerrar de ojos.*¹⁵

A la luz de párrafos así, yo me pregunto ¿por qué Hillcoat ha dejado escapar elementos tan plenos de posibilidades para la reflexión metafórica y para la expresión artística específicamente cinematográficas como, por ejemplo, la secuencia de la iglesia, el

¹⁴ C. McCarthy. *Op. cit.*, p. 30. Puede ser útil establecer a partir de esa pregunta sobre la aparente identidad entre un pasado y un futuro potenciales, el paralelismo identificable entre la misma y las siguientes palabras del escultor Eduardo Chillida en torno al límite -uno de los principales motivos conceptuales en que se fundamenta la práctica totalidad de su obra-, en el sentido de que contribuiría a complementar lo señalado arriba acerca del vaciamiento como eficaz medio indagador elegido por McCarthy para encontrar respuestas: “Yo tengo tendencia hacia la mar. Uno de los millones de misterios que tiene la mar y donde quizá es más sorprendente su poder, es donde deja de ser la mar. Todas las cosas se hacen importantes en los bordes, en los límites, fuera, cuando las cosas dejan de ser. En los fuertes y fronteras, que dice San Juan de la Cruz”. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida* (ed. Susana Chillida). Destino, Barcelona 2003, pp. 41 s. En este sentido, y en consecuencia, la propia novela constituiría una búsqueda de las mismas preguntas y respuestas formuladas durante casi todo el relato por boca del niño.

¹⁵ C. McCarthy. *Ibidem*, pp. 69 s.

omnipresente ambiente ceniciento o todo el tramo final desarrollado ante -nada menos que- el mar...? Insisto; creo que Hillcoat se ha equivocado eligiendo una fidelidad a la palabra que ésta, en realidad, no precisa, cometiendo así el gran error de olvidar o, al menos, solapar la naturaleza esencialmente diferenciada del medio cinematográfico. Dicho de otra manera, la palabra es el medio de la novela; la imagen cinematográfica debería haber sido el medio propio de la película pero, en su lugar, simplemente se ha optado por el *camino seguro* de una excesiva dependencia de la senda marcada por el relato escrito. Como consecuencia de ello, otro lastre de la película -que, sin embargo, puede quedar oculto- tiene que ver con la factura de la propia imagen. El arrasado mundo presente en pantalla es en realidad una combinación entre la imagen de nuestro mundo registrada en un laborioso rodaje en exteriores, y su recreación reprocesada con la tecnología informática. Ello significa que su misma virtualidad, traiciona el mismo sentido de autenticidad creativa, moral y aun amorosa -al mundo- que singulariza la historia. Aunque rodada en exteriores naturales de los estados norteamericanos de Louisiana, Pennsylvania y Oregon, el mundo decrepito que atraviesa y condiciona la novela como otro siniestro personaje, resulta más palpable y cercano que el mostrado en la pantalla.

A pesar de no pertenecer al cajón de sastre de catastróficas hecatombes como *Armageddon* -Michael Bay, 1998-, *El día de mañana* -*The Day after Tomorrow*, 2004- o *2012* -2009-, ambas de Roland Emmerich, y de ser más identificable en algunos aspectos esenciales de su planteamiento con otras como *Titan A.E.* -Don Bluth y Gary Goldman, 2000- o *Wall-e* -Andrew Stanton, 2008-, no resulta menos cierto que *The Road* se sitúa en el antípoda de aquellas palabras que Eric Rohmer escribió a propósito del esplendor de la

recuperación cinematográfica del mundo primario¹⁶ en las páginas de la entonces naciente *Cahiers du Cinéma*, allá por junio de 1951:

*El cine (...) rechaza todo rodeo peligroso y nos desvela una belleza que habíamos dejado de considerar eterna e inmediatamente asequible. En medio de la felicidad y la paz, instala lo que consideramos fruto de la revuelta y del desgarró. Nos hace sentirnos sensibles de nuevo al esplendor del mar y del cielo, a la imagen más banal de los grandes sentimientos humanos.*¹⁷

© FILMHISTORIA Online, Vol. XXI, núm. 2 (2011)

¹⁶ ‘Mundo primario’ es una expresión acuñada por J.R.R. Tolkien con la que se identifica el mundo o cosmos natural en que se desarrolla la existencia humana, con el fin de establecer una diferenciación respecto del mundo secundario surgido de la *poiesis* o actividad creativa del artista. Cfr. *Sobre los cuentos de hadas*, en J.R.R. Tolkien. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Minotauro, Barcelona 1998, pp. 135-195.

¹⁷ Eric Rohmer. *El gusto por la belleza*. Paidós, Barcelona 2000, p. 81.