



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

**TÍTULO:**

**El paisaje apocalíptico: apreciación de la literatura y la pintura  
en relación a la novela *La carretera* de Cormac McCarthy y el  
trabajo pictórico de John Martin**

**AUTOR (A):**

**Aguilera Vergara, Olga María**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL  
TÍTULO DE:**

**Licenciada en Comunicación Social mención Literatura**

**TUTORA:**

**Ojeda Franco, Mónica Gabriela**

**Guayaquil, Ecuador**

**2015**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Olga María Aguilera Vergara** como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social mención Literatura**.

### **TUTORA**

\_\_\_\_\_  
**Mónica Gabriela Ojeda Franco**

### **REVISORES**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

\_\_\_\_\_  
**Efraín Luna Mejía**

**Guayaquil, a los 21 del mes de febrero del año 2015**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

**Yo, Olga María Aguilera Vergara**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación **El paisaje apocalíptico: apreciación de la literatura y la pintura en relación a la novela La carretera de Cormac McCarthy y el trabajo pictórico de John Martin**, previa a la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social mención Literatura**, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

**Guayaquil, a los 21 del mes de febrero del año 2015**

**EL AUTOR (A)**

---

**Olga María Aguilera Vergara**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

## **AUTORIZACIÓN**

**Yo, Olga María Aguilera Vergara**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **El paisaje apocalíptico: apreciación de la literatura y la pintura en relación a la novela La carretera de Cormac McCarthy y el trabajo pictórico de John Martin**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 21 del mes de febrero del año 2015**

**LA AUTORA:**

---

**Olga María Aguilera Vergara**

## **AGRADECIMIENTO**

A Dios, esa figura superior en la que todo ser humano alguna vez en su vida tiene la necesidad de creer.

A mi familia por el apoyo económico, por creer en mí y por su eterna enseñanza del amor.

A BBN por ayudarme, desafiarme y regalarme una familia.

A Mónica Ojeda, por ser guía de este trabajo, por su tiempo compartido y por el intercambio de conocimientos.

A la UCSG por esos profesores no convencionales que te desconciertan por su genialidad y por esos pocos y reales amigos.

**Olga María Aguilera Vergara**

## **DEDICATORIA**

Este trabajo está dedicado a Dios por permitirme culminar una etapa más y por darle sentido a mi vida.

A mi tía y mi abuelita por cumplir un rol de madre, por estar ahí. A mis tíos por ser fantasmas que me desafían ante la fragilidad. A esos escasos momentos compartidos con mi hermana que aún se apropian de mi memoria y corazón.

A esos amigos que te comparten a sus padres y a estos particulares padres que se convierten en tus buenos amigos y guías.

Y sobre todo a Noemí Vergara, mi dulce y enérgica Noemí, por regresar a mí y quedarse.

**Olga María Aguilera Vergara**

## **TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

---

**Mónica Gabriela Ojeda Franco**  
PROFESOR GUÍA O TUTOR

---

PROFESOR DELEGADO



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA**

**CALIFICACIÓN**

---

**Mónica Gabriela Ojeda Franco**

# ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
Revelando el mundo en ruinas .....	5
CAPÍTULO II	
Sin el nombre del padre, del hijo y el paisaje.....	11
CAPÍTULO III	
«El huérfano cósmico».....	26
CONCLUSIONES.....	30
BIBLIOGRAFÍA.....	31
ANEXOS.....	34

## RESUMEN

El siguiente ensayo tiene la finalidad de mostrar la conexión que hay entre las pinturas del artista inglés John Martin y la novela *La carretera* del norteamericano Cormac McCarthy. A pesar de haber tres siglos de diferencia entre un autor y el otro, el planteamiento está inclinado hacia una mirada a la condición del individuo frente a los paisajes apocalípticos y post-apocalípticos presentes en algunas de sus producciones. El conjunto de obras pictóricas seleccionadas para este trabajo sirve como antecedente para el desarrollo del relato de un padre y un hijo situados en un no-lugar con el propósito de sobrevivir a costa de lo que sea.

**Palabras clave:** apocalipsis, post-apocalipsis, sobrevivir, no-lugar, paisaje, condición.

## ABSTRACT

This essay aims to show the connection between John Martin's paintings and "The Road" written by Cormac McCarthy. Despite the three centuries of difference between one author and the other, the investigation approach is directed to the condition of an individual against the apocalyptic and post-apocalyptic landscapes, the ones that are presented in their productions. All the selected paintings for this work serves as background for the development of the story of a father and son placed in a non-place in order to survive at the expense of whatever.

**Keywords:** apocalypse, post-apocalypse, survive, no-place, landscape, condition.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como finalidad mostrar un preámbulo sobre la manifestación apocalíptica y post-apocalíptica en La carretera de Cormac McCarthy y en algunas obras pictóricas de John Martin. Para ello se desarrollará un análisis literario-cultural que relacione el tratamiento de estos temas en esas obras artísticas.

Laura Beth Bugg (2004), autora del glosario que forma parte del libro *Los caminos de la Sabiduría* de Elisabeth Schüssler Fiorenza publicado por la editorial Sal Terrae Santander, define el apocalipsis de la siguiente manera:

El apocalipsis es una compilación de escritos antiguos, tales como el libro de la Revelación, que contienen visiones y revelaciones experimentadas por profetas o videntes —a veces en forma de sueños— y concernientes al futuro o a la esfera celestial. La apocalíptica es una concepción teológica y un movimiento social. El Apocalipsis de Juan es conocido también como Libro de la Revelación, es el último libro de la Biblia Cristiana (Bugg, 2004, p. 271).

De este modo, tales términos —apocalipsis y apocalíptica— serán abordados en las pinturas de John Martin pues su trabajo está conectado con la cosmovisión cristiana.

El ensayo es de carácter multidisciplinario porque, además de comprender la relación entre dos estéticas distintas —la literaria y la pictórica—, en él se realiza un abordaje literario y de crítica cultural al indagar de qué manera está presente la apocalíptica en las representaciones artísticas como una forma de discurso del fin de los tiempos. Los lineamientos que se plantean en ambos autores son:

- El apocalipsis entendido como la destrucción del mundo.

- El post-apocalipsis como el espacio que está en ruinas y que se transforma en extraño o en un no-lugar.
- La condición del hombre que está insertado en estos paisajes.
- La relación con la cosmovisión cristiana tanto en las pinturas como en la novela.

Tanto sobre John Martin como de Cormac McCarthy se ha escrito antes, y sobre todo de este último, quien aún vive, continúan surgiendo estudios o análisis de sus obras. Por esto, el texto pretende brindar un panorama en el que convergen dos disciplinas y obras distintas para demostrar la conexión cultural de sus contenidos y no un análisis formal de pintura a pintura.

El escritor Cormac McCarthy responde a las formas de la literatura contemporánea. Su novela *La carretera* rompe el orden cronológico de un relato, que está fragmentado, en donde se evoca constantemente un lugar que se ha perdido y en el cual los protagonistas deben apropiarse de lo extraño. José Ángel García Landa, en su ensayo "Hemingway conoce a Beckett: La carretera de Cormac McCarthy", acota que el poder del lenguaje en esta obra permite «crear y sostener mundos posibles aún en situaciones límite. (...) Se nombran cosas que ya nunca existirán. Estas van a minimizarse. Pero entretanto sirve para evocar, invocar, etc.» (2008, p. 4) Los diálogos internos del padre consagran un mundo desconocido por el hijo.

McCarthy es comparado con escritores como Samuel Beckett y Ernest Hemingway en lo que concierne al estilo, en especial, de *La carretera*. José Ángel García Landa comenta, también, que:

La realidad va hundiéndose poco a poco en un marasmo de ceniza que cae del cielo y de supervivencia animal. (...) La visión de McCarthy es más terrible por más realista y por contener más verdad humana: los estancamientos minimalistas de Beckett y sus monólogos parecen ejercicios

artificiales a su lado, experimentos modernistas. El estilo Hemingway de observación externa, focalización centrada en un personaje, y frases cortas e impasibles trabaja en armonía con el minimalismo a que se ha reducido la realidad, y con los gestos básicos de supervivencia, de recolección, de manipulación y de bricolaje que se han vuelto el centro de la existencia (García, 2008, p. 3).

De esta manera, las conversaciones del padre y del hijo —en la novela— parecen reducirse conforme avanza la historia. Las respuestas del muchacho, en especial, son las más cortas pero así mismo sus intervenciones son claves para confrontar con sutileza y profundidad las acciones del padre.

Por otro lado, el pintor John Martin (1789—1854) pertenece a una época distinta que el autor norteamericano y su trabajo forma parte de la corriente del Romanticismo. Se puede establecer vínculos entre ambas figuras porque, de cierta manera, la obra de J. Martin manifiesta lo que pudo haber ocurrido antes de la historia de *La carretera*. Por medio de estas ramas estéticas —literatura y pintura—, permite reflexionar sobre el significado del hombre a través del planteamiento del mundo destruido y su consecuencia y generar ideas sobre la supervivencia sin sociedad.

El ensayo está compuesto por tres capítulos. El primero aborda un breve y general recorrido sobre lo apocalíptico y lo post-apocalíptico. El segundo exhibe una mirada a la literatura y la pintura por medio de la relación de la novela de McCarthy y las pinturas de Martin; básicamente, la atención está dirigida a la situación del hombre y su hijo desde el paisaje que los rodea.

Los cuadros elegidos para este trabajo son:

- *La destrucción de Tiro* de 1840.
- *El gran día de su ira* de 1851.
- *La destrucción de Sodoma y Gomorra* de 1852.

- *El juicio final* de 1853.
- *La séptima plaga de Egipto* de 1823.
- *Pandemia* de 1841.
- *Las llanuras del cielo* de 1951.

El tercero presenta una noción literaria sobre preguntas claves que se plantea el hombre cuando el mundo está siendo destruido y aún más cuando la civilización ha perecido. «Toda ficción post-apocalíptica, se desarrolle en el lenguaje estético que se desarrolle, suele expresar la fugacidad de la cultura humana y de sus convenciones sociales, así como la soledad del individuo» (Serrano & Palibrk, 2011, p. 128). Esta condición de hombre *solo* será expuesta en el último capítulo.

## **CAPITULO I**

### **REVELANDO EL MUNDO EN RUINAS**

Toda catástrofe natural conlleva, como intrínseca ambición, la lenta desaparición de la humanidad y de su hábitat. Mientras tanto el hombre mismo descompone los imaginarios de sus semejantes. Tal ineludible destrucción conocida a través de artes como la literatura, la pintura y el cine, es una voz de protesta contra los discursos hegemónicos que las autoridades o gobiernos imparten e imponen a la sociedad o es, también, una respuesta a su contexto.

La revelación de la caída del mundo, también conocida como apocalipsis, emerge de términos grecolatinos<sup>1</sup>. Aquella supone la manifestación de algo que ha permanecido como un misterio. Este develamiento puede provenir de un ser divino. Y de hecho, bíblicamente, la revelación es un significativo tema por anunciar el colosal fin de la humanidad y a la vez el inicio de una etapa nueva. Los capítulos 17, 18 y 19 de “Apocalipsis” lo demuestran respectivamente. El catedrático de la Universidad de Oxford, Malcolm Bull, considera que «la idea del futuro para los practicantes religiosos está ligada a la escatología en donde el fin de los tiempos surge con la venida de una figura mesiánica, su juicio y su reino celestial» (Bull, 2000, p. 14). Esta es una respuesta a la constante incertidumbre sobre cómo terminará el hombre; contestación que aún permanece en el tiempo.

El apocalipsis comprende la ruina. El catedrático de lengua y literatura española Camilo Valverde Mudarra plantea que la ilustre cualidad de la literatura apocalíptica es tener un carácter revelador (Valverde, 2006, p. 2). El apocalipsis bíblico es una revelación de un gran acontecimiento que se desarrollará en la tierra en el futuro. Es un mensaje profético que quedó

---

<sup>1</sup> Según DRAE, el término apocalipsis proviene del latín *apocalypsis*, y este del griego ἀποκάλυψις, que significa revelación.

escrito por Juan<sup>2</sup> (Carballosa, p. 18). “Apocalipsis”, de veintidós capítulos, es el último de los veintisiete libros por los que está compuesto el Nuevo Testamento. Esta clasificación fue dada por Atanasio de Alejandría en su carta de Pascua número 39 en el 367 d.C. y dos concilios de la iglesia, el Hippo Regius (393 d.C.) y el Cartago (397 d.C.), lo confirmaron (Plummer, 2013, p. 58).

Por otro lado, se ve el texto apocalíptico en general como mítico y se repara en el contenido ambivalente que tal patrón narrativo manifiesta (Fabry, Logie & Decock, 2010, p. 17). Por medio de voces clásicas como la del escritor romano Ovidio se identifica una recreación mitológica del fin del hombre. *Las metamorfosis*, su obra más conocida, une la historia y la mitología para hablar inicialmente sobre aquel elemental y controversial tema: el origen del mundo; y luego, proceder con una amplia lista de transformaciones. La explicación a la génesis de la existencia o el intento por responder a esta cuestión es narrada en múltiples obras, una de ellas es el *Popol Vuh*.

En el libro I de *Las Metamorfosis* se narra la caída del hombre por las fuerzas de la naturaleza que a su vez están regidas por la divinidad. Este es el caso del diluvio:

Destruir al género humano bajo las aguas y desatar las nubes de todo el cielo. (...) Los ríos desbordados se lanzan por las llanuras descubiertas; con las cosechas, arrastraba árboles, ganados, hombres, casas, altares domésticos y objetos sagrados. Si alguna casa quedó y pudo resistir a tal desastre, no obstante desapareció bajo las aguas y sus oprimidas torres se ocultan en el abismo. Ya no había diferencia alguna entre el mar y la tierra; todo era océano; no tenía riberas el océano (Ovidio, 2002, p. 20 - 21).

---

<sup>2</sup> Fue Justino Mártir (100-165 d.C) quien por primera vez menciona el Apocalipsis y lo atribuye al apóstol Juan. La evidencia externa apoya firmemente que el apóstol Juan fue el autor del Apocalipsis. Justino Martir (100-165 d.C.) en su *Diálogo con Trifón*, dice: Hubo cierto hombre con nosotros, llamado Juan, uno de los apóstoles de Cristo, quien profetizó mediante una revelación. De igual modo, Ireneo (120-202 d.C.) dice que el Apocalipsis fue escrito por Juan el discípulo del Señor, quien no podría ser otro que Juan el apóstol.

Este particular diseño de destrucción del mundo está presente, también, en otros libros aparte de la Biblia (Korstanje, 2014, p. 1) como el Corán y la Torá. El libro del “Génesis” —capítulo 7— contiene una narración acerca del diluvio universal. Aproximadamente 1.600 años después de la creación, Noé construye un arca por pedido de Dios para salvar a los animales y a su familia del castigo divino. La razón de este acontecimiento fue por el cataclismo moral de los habitantes, estado que en esencia es apocalíptico. Las garrafales lluvias fueron desvaneciendo a cada ser y rincón de la tierra hasta quedar solamente aguas (Génesis 7:1-24).

Las guerras y las pandemias son otra causa que genera la idea de una muerte colectiva. El escritor boliviano Edmundo Paz Soldán (2011, p. 2) hace un llamado de atención a la vinculación del apocalipsis con las catástrofes nucleares como única mirada. Además en su ensayo titulado “El discurso apocalíptico sobre *La guerra del fin del mundo*” corrobora el aporte del autor norteamericano James Berger (1999, p. 5):

Las representaciones apocalípticas suelen responder a catástrofes históricas y narran la ruptura de un orden social; lo paradójico es que siempre queda algo después de esa ruptura: el fin nunca suele ser del todo el fin. Lo que queda es la tierra baldía o el paraíso del post-apocalipsis. Algunos narradores apocalípticos están interesados en explorar la nueva, traumatizada sociedad que irá naciendo de las cenizas de la anterior. (Paz, 2011, p. 2-3)

Por consiguiente, este tipo de paisaje se acentúa en las proyecciones cinematográficas y en otras ramificaciones artísticas como la pintura y la literatura. Al parecer, por estos medios, está la necesidad de incitar una bifurcación en el individuo una vez que se sitúa frente al declive de la humanidad o muerte de la colectividad. Procura, también, generar una especie de virtud teologal. Lois Parkinson Zamora (1989) cree que «con las calamidades del fin converge el orden milenarista y la renovación» (Paz, 2011, p. 3). Esto estaría conectado con el punto de vista religioso porque es por

medio de la exposición del mal y su final que se permitirá conocer el triunfo del bien. La escritora y poeta mexicana Angelina Muñiz-Huberman en su artículo “El apocalipsis no es el fin de los tiempos” considera, también, que la visión apocalíptica propone convertirse en un confort ante la desgracias del individuo (p. 10).

Retornando a la idea del apocalipsis en el arte, a finales del siglo XVIII existió un pintor inglés llamado John Martin que respondía a las características del Romanticismo y como tal manifestó una inclinación hacia las ruinas, Dios, la naturaleza, el exotismo y el sufrimiento. La mayor parte de sus obras están expuestas en el Tate Britain de Londres y responden a catástrofes bíblicas y destrucción en general. Martin, mediante sus espléndidos cataclismos, influyó a escritores de su tiempo como las hermanas Brontë o Ralph Waldo Emerson e incluso fue un referente de los pioneros del cine Cecil B. DeMille y D.W.Griffith (Celdrán, 2011).

Así mismo, la literatura también genera sus propias representaciones del fin de los tiempos. En el siglo XIX surgen obras como *El último hombre* (1826) de Mary Shelley, que es apreciada como la pionera de la ficción apocalíptica moderna; el cuento “La conversación de Eiros y Charmion” (1839) de Edgar Allan Poe. Otras estimadas como post-apocalípticas: la novela *Después de Londres* (1885) de Richard Jefferies y varias de H. G. Wells.

El siglo XX es valorado por Paul Virilio<sup>3</sup> (2002) como la una época donde han surgido más pestes, guerras y catástrofes que han reflejado un perfeccionamiento de la destrucción (Porretta, 2011, p. 50). El exterminio de la urbe va *in crescendo* desde tal período. Y ante la ausencia de castigo, de otras vidas, de la civilización, solo queda un espacio muerto o un no-lugar donde escasos personajes se ven como extraños los unos a los otros y van

---

<sup>3</sup> Paul Virilio (1932—París) es un filósofo, urbanista y teórico cultural. Esta idea es parte de un extracto de su entrevista en “II Manifiesto”, sábado 20 de noviembre del 2002.

a tratar de sobrevivir. A través de una rauda apreciación del cine se lo puede corroborar:

La imagen inusual de las calles desiertas de las grandes metrópolis, despobladas a causa de los efectos de virus mortíferos en *I Am Legend* (2007) y *28 Weeks Later* (2007), o del planeta entero, abandonado a causa de la contaminación en *Wall-e* (2008). La distopía (o anti-utopía), proyección futura de una sociedad indeseable, se ha convertido en un imaginario común con el cual pensamos el futuro. El paisaje contaminado de *Blade Runner* (1982) ha dejado sitio a visiones de la ciudad de Londres en estado de sitio en *Children of men* (2006), a los paisajes post-apocalípticos en *The Road* (2009) y *The Book of Eli* (2010), y al despertar de monstruos devoradores de ciudades como en *Godzilla* (1998), *Cloverfield* (2008) y *Skyline* (2010)» (Porretta, 2011, p. 50).

Tanto en las películas *The Road* como *The Book of Eli* que se mencionan en la cita previa insertan al hombre en un mundo que ha caído, que ya ha sido destruido. El sujeto es viajero en un sitio amplio pero sin nombre, geográficamente imposible de localizar y completamente en ruinas.

En el siglo XVIII o del romanticismo, la pintura aspiraba a un sentimiento individual. Las ideas expresadas estaban asociadas a la libertad, al misticismo, a lo irracional. Durante este tiempo hay una visión pesimista donde se plasman desastres junto a lo sublime<sup>4</sup>. En cuanto a las representaciones del caos, está presente el artista John Martin, quien es conocido por sus obras pictóricas basadas en el paisaje apocalíptico.

---

<sup>4</sup> «Lo sublime corresponde a un contenido ausente que escapa a la claridad conceptual de la razón. El sentimiento de lo sublime con lleva, a la vez, a la dualidad entre el placer y la menesterosidad. Para Kant, así como para Burke, lo sublime estaba en relación con la naturaleza, la cual por no ser abarcable en su grandeza conduce a lo sublime. (...) Más adelante se modifica la estética de lo sublime, se abandona la naturaleza, y fundamenta lo sublime provocado por lo humano, o mejor dicho, por lo inhumano» (Obed, 2004).

La apocalíptica viene de la profecía y la influencia del Helenismo y del Zoroastrismo (Nápole, 2001, p. 2). La naturaleza cobra relevancia en las pinturas de Martin, tanto así que el hombre obtiene un papel pasivo frente al terror y la majestuosidad de ella. La naturaleza aparece como una revelación de las misteriosas divinidades.

En *La carretera* se narra la historia de un padre y su hijo que están situados en un paisaje post-apocalíptico. Aquí los alrededores han sido devastados y la naturaleza a pesar de estar muerta, en cenizas, aún domina al hombre. Los dos personajes solo piensan en ir hacia el Sur, el mar, y sobrevivir. Este contexto está vinculado con algunas pinturas de John Martin que abarcan lo apocalíptico. Aunque existe una evidente diferencia de épocas, —McCarthy del presente siglo —XXI— y Martin de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX—, sí es posible evidenciar cómo el paisaje del romanticismo está conectado con el apocalipsis y el resultado de tal manifestación en un estado *post*. Lo que acontece con el hombre en ese presente y el después.

El horror se vuelve sublime a través del arte. Y tanto en libros como obras pictóricas se enfatiza un llamado colectivo a retener la memoria de las atrocidades de la historia que forman parte de la identidad del hombre. Es por eso, quizás, que el tema del apocalipsis y el post-apocalipsis ha sido objeto recurrente de representación y de narrativización en el arte.

## CAPITULO II

### SIN EL NOMBRE DE UN PADRE, DE UN HIJO Y EL PAISAJE

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos,  
la edad de la sabiduría, y también de la locura;  
la época de las creencias y de la incredulidad;  
la era de la luz y de las tinieblas;  
la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación.  
Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada;  
caminábamos en derechura al cielo  
y nos extraviábamos por el camino opuesto.  
En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual,  
que nuestras más notables autoridades insisten en que,  
tanto en lo que se refiere al bien como al mal,  
sólo es aceptable la comparación en grado superlativo  
(Dickens, *Historia de dos ciudades*, 2009, p. 5)

La novela *La carretera* pertenece al género de ciencia-ficción. Plantear una definición concreta y única para tales términos es complejo puesto que se han desarrollado cuantiosas teorías sobre su significado. La escritora y editora Judith Merrill conocida, también, como «la pequeña madre de la ciencia ficción» tiene algo que decir al respecto:

Se acepta y emplea la sigla 's-f' (science-fiction) haciendo la salvedad de que la "S" puede significar tanto 'ciencia' (science) como 'especulación' (speculation) y la 'F' abarca tanto 'ficción' (fiction) como 'fantasía' (fantasy) o 'hechos' (facts). Su definición: ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada. (Capanna, 1966, p. 12)

Continuando con tal definición, el columnista Luis Artigue (2014) del Diario digital León Noticias comparte lo siguiente:

La ciencia-ficción posee una amplia gama de alegóricos registros, que van desde las distopías, las ucronías y los cantares de gesta intergalácticos a los futuros robóticos de Isaac Asimov y los poéticos de Ray Bradbury pasando por la ficción filosófica que es espejo o refutación de la soledad del ser humano en el universo ‘—Olaf Stapledon, Arthur C. Clarke, etc.—’ hasta llegar a la ficción anticipatoria pura que deja, en cierto modo, de lado la especulación científica para centrarse en la intriga y la aventura —Jac Vance, Philip K. Dick, Robert. A. Heinlein (Artigue, 2014).

Uno de los criterios de clasificación de este género es la ciencia-ficción apocalíptica y post-apocalíptica. La primera expone la destrucción de la humanidad y la segunda abarca un *no*-espacio o escenario deshecho como consecuencia de la llegada del apocalipsis. Dentro de este último se inserta *La carretera*, novela que se despliega en una atmósfera caliginosa y turbulenta que evidencia una posibilidad del futuro en el que casi toda la sociedad ha sido deteriorada.

El título de esta obra literaria revela la esfera donde se va a desarrollar toda la historia. Es de carácter simbólico como otros elementos inmersos en el libro. Básicamente, una carretera es una vía que te lleva a un sitio concreto pero no es el sitio en sí mismo. Aunque está apropiada para el tránsito de transportes terrestres, en el relato es el sitio que alberga a un padre y a un hijo, quienes tienen como propósito llegar al Sur. La carretera adquiere una reconfiguración del lugar como un no-lugar. Y desde esta condición —de no-lugar— se transforma en una especie de hogar para los protagonistas, y es a la vez el espacio que infunde temor, muerte, vida y esperanza. Es el boceto de un degradé gris del mundo en ruinas.

El autor coloca al lector en la carretera, que representa cualquier lugar en el que se puede estar y al que se puede llegar, para exhibir indirectamente a los personajes de la narración. Caminando por este medio el lector conoce las precisas descripciones de la descomposición del mundo; un paisaje

perturbado donde los protagonistas —padre e hijo— interactúan y redefinen sus métodos de supervivencia.

Así mismo el hombre está tratando de sobrevivir ante la caída del mundo en las obras de John Martin. *La destrucción de Tiro* de 1840 (ver anexo I) exhibe la metamorfosis de un determinado y conocido lugar que se está convirtiendo en extraño y terrorífico. Las fuerzas naturales envuelven y comprimen al sujeto quien adquiere un papel secundario en la pintura. Se transforma en un ente pasivo que desatiende la magnificencia de la naturaleza y sus misterios. El paisaje es aquel que ejerce el poder; quien domina a la figura humana dibujada y al espectador. Los edificios y los puentes de lo que fue una ciudad se derrumban. Las olas tienen la potestad de arrasar con los objetos, las construcciones, las tradiciones de una sociedad y las vidas. La naturaleza es vista como una especie de divinidad a la que los hombres están sometidos. El óleo sobre lienzo exhibe un paisaje apocalíptico, un panorama de destrucción.

El hombre frente al caos no tiene opciones de sobrevivir. Este cuadro alude a un contenido bíblico. De hecho, el libro profético del Antiguo Testamento, “Ezequiel” —capítulo 27—, anuncia el quebrantamiento de la ciudad de Tiro por las aguas. Esta obra es como un antecedente para la novela de McCarthy por la presencia de un elemento de la naturaleza —ésta entendida como un ser etéreo— ante la cual el observador/lector se rinde conmovido. Francisco Cruz repara en su artículo “Estética de lo sublime” que: «Burke cristaliza su sentido en la palabra *astonishment*, que significa la suspensión de todos los movimientos del ánimo en la forma de un terror que atrae: asombro» (Cruz, 2006, p. 2). De manera que ese desconcierto que surge desde lo más intrínseco del individuo, por lo inabarcable, inexplicable y supremo se reconoce como el sentimiento sublime.

Esto también lo provoca la lectura de las descripciones en *La carretera* y los breves diálogos del padre y del hijo, y a ellos mismos en su condición de

personajes frente a la situación de su alrededor. Cuando la primera parte del desastre o el apocalipsis culmina, el centro de atención recae en la distorsión interna y mental de los protagonistas frente a un espacio en ruinas, que antes reconocían, y que ahora deben (re)apropiar. En el mundo post-apocalíptico, el camino y las acciones de los personajes van armando el paisaje.

La pintura *El gran día de su ira* publicada alrededor de 1851 (ver anexo II) es la primera de un tríptico basado en el Juicio Final que se detalla en el último libro del Nuevo Testamento —Apocalipsis—. Como una sólida característica de John Martin, gran parte de sus pinturas están centradas en temas bíblicos. En medio de la matanza del hombre con sus semejantes, la naturaleza se expone aún más aterradora. El suelo rocoso está compuesto por personas huyendo y muriendo. Algo en común de la obra pictórica y la novela es la presencia del claro-oscuro. Este juego de colores es incuestionable a través de la observación directa del lienzo. Mientras que en *La carretera* los mismos matices se desarrollan después de la catástrofe o ira y colocan a la atmósfera como la oscura y, también, a ciertas acciones y pensamientos de los personajes, sobre todo del padre. Algunos casos como cuando mata al hombre que les ofrece comida (McCarthy, 2012, p. 51-54) por la desconfianza en medio de la supervivencia. O como cuando descubren un sótano con cuerpos quemados y otros vivos con ciertas deformidades, pero atados casi a la par que llegan los dueños del lugar dispuestos a violar/comer/matar a quienes han invadido su espacio. El padre entrega el arma a su hijo y le dice: «Nada de llorar. ¿Me oyes? Ya sabes cómo hacerlo. Te la metes en la boca y apuntas hacia arriba. Rápido y con decisión. ¿Lo has entendido? Deja de llorar» Pero unos segundos después «le quitó la pistola» (2012, p. 82-89). Esta actitud del padre es la antítesis de la de su hijo. Sin embargo, ambos pretenden alcanzar un final con esperanza, con una nueva vida o etapa desde una total asociación de su contexto como *lo normal*.

En el cuadro post-apocalíptico, este padre y su hijo componen un grupo minoritario de sobrevivientes. Dentro del infausto entorno, saturado de cenizas y evocaciones de la muerte, el padre dictamina aquello que resulte conveniente para su pequeño hijo. Así que vela por su bienestar cual animal salvaje con sus crías. O sacrifica su vida por la del hijo, que simboliza a todos los hijos, como la creencia cristiana del Padre que muere en la cruz por los hijos —humanidad—.

Los protagonistas peregrinan con un carrito de compras por la carretera y de vez en cuando deben esconderse de los grupos caníbales o del *otro*. Sin sociedad y el orden que esta presupone, el hombre se encuentra sujeto a su libre albedrío. Tiene que determinar si mata o no para prolongar sus días y resguardar a su hijo. Tales drásticas elecciones puntualizan este entorno post-apocalíptico como el antagonista de la historia. Es esta particular atmósfera la que trae consigo personajes que quieren perjudicar —robar, comer, matar— al hombre y a su hijo.

Un rasgo peculiar de los individuos de *La carretera* es la ausencia de nombres. Esto implica un síntoma de despersonalización y a la vez de universalidad. Sin nombres, cualquiera se convierte en ese padre o en ese hijo o en ese caníbal. Así los conocemos por el narrador omnisciente quien, además, muestra la alteridad:

Quizá comprendía por primera vez que para el chico él también era un extraterrestre. Un ser de un planeta que ya no existía y cuyas historias eran sospechosas. No podía inventar para gusto del chico el mundo que había perdido sin inventar también dicha pérdida y pensó que quizá el niño lo sabía mejor que él mismo (McCarthy, 2012, p. 116).

La búsqueda del reconocimiento conlleva una mirada hacia la condición de ser otro (Ricoeur, 1995). Estos personajes, también, se tornan en extraños para el lector porque no poseen una identificación nominal. El sentido de ser

ubicado con un nombre propio se disipa dentro del mundo caído en el que todo se ha perdido porque no hay un lugar concreto y reconocible al cual se pertenece o el cual reclame por ti. La nacionalidad, en caso de existir, debe arraigarse a los restos de lo que alguna vez fue un país. El autor coloca a estos dos personajes sin nombres porque el mismo hecho de carecer de ellos disminuye sus rasgos de existencia y son un síntoma del post-apocalipsis en que están sumergidos.

La historia está narrada en tercera persona del singular a través del cual reluce un estilo directo donde se introduce a los personajes por medio de sus lacónicos diálogos. Estos son a base de monosílabos y están sobreentendidos entre el padre y el hijo como Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot* (García, 2008, p. 3). Así mismo coexiste un estilo indirecto donde se da a conocer a los protagonistas mediante las descripciones de la voz narrativa e inmediatamente las intercala con las conversaciones.

En el relato predomina un detalle puntual y ágil de las acciones de los sujetos. La oración inicial del libro es *In Media Res*: «Al despertar en el bosque en medio del frío, y la oscuridad nocturnos había alargado la mano para tocar al niño que dormía a su lado» (McCarthy, 2012, p. 9). Toda la narración está fragmentada y presenta una ruptura temporal por medio del *flashback* donde se recuerda una vida inexistente. Estas peculiaridades del lenguaje están relacionadas con el post-desastre porque «es a través de la colosal devastación que se altera la sustancia del tiempo y del lenguaje» (García, 2008, p. 3). De manera que conforme se desarrolla la destrucción del paisaje, el coloquio da cuenta de ello desde su estado de la economía de palabras hasta su insondable contenido.

Por otro lado, el cuadro *La destrucción de Sodoma y Gomorra* de 1852 (ver anexo III) es la representación de uno de los relatos del libro inicial de la Biblia. “Génesis” capítulo 19 describe la caída de estos sitios particulares

como la manifestación del castigo divino a causa de la desobediencia. Cuando el sujeto reconoce que no puede resistir a la catástrofe o cualquier fuerza mayor por la que su vida esté expuesta, por lo general, comienza a replantear el significado de la vida y a evocar sus posesiones pasadas — objetos, familia— para evitar una pérdida eterna —porque la física ya está consumada—.

En similitud a este punto, aparecen los *flashback* del protagonista de *La carretera* y el efímero relato de su relación matrimonial. El tiempo que el hombre convivió con su esposa, al igual que la atmósfera que lo rodea ahora, está muerto. La mujer es la voz de un ser desdibujado y fantasmal que se construye y se conoce por el narrador omnisciente y, a su vez, por los pensamientos o recuerdos del marido. El escritor Aitor Ibarrola-Armendáriz (2014) manifiesta en su texto monográfico lo siguiente:

Como la mayoría de ficción anterior de McCarthy, *The Road* presenta un microcosmos masculino sin litoral en el que a las mujeres sólo se les permite jugar un papel menor, generalmente subordinadas a las de sus homólogos masculinos. (...) Al principio de la novela, nos enteramos de que el niño de diez años de edad, pierde previsiblemente su madre a veces. Sin embargo, él y su padre nunca se refieren a ella en sus intercambios y, en todo caso, de ella sólo queda el fantasma de alguien que nunca mostró la confianza y la fuerza de carácter necesaria para sobrevivir en este mundo violento y macabro (Ibarrola-Armendáriz, 2014, p. 10)

Por lo tanto, la imposibilidad de comunicación e incluso la relación con ella componen una gradación del caos. Esta figura femenina, en una de sus limitadas intervenciones, define su situación: «Esto es una película de terror y nosotros somos muertos andantes» (McCarthy, 2012, p. 46). Ella manifiesta su visión de lo que es el post-apocalipsis previo a su suicidio.

Este espacio muerto donde se exponen los acontecimientos es ficticio y, a pesar de no tener algún nombre o señalización, es verosímil. La razón por la

que es creíble es porque evoca un estado post-guerra o post-catástrofe. Algo que está en la historia y que puede ser de carácter repetitivo. Al autor le interesa presentar la condición de los personajes dentro de un mundo caído dejando a un lado la manifestación del apocalipsis en sí. Es el pintor John Martin quien expone en sus cuadros el paisaje apocalíptico; escenario que abre el camino al relato sobre este padre y este hijo que deambulan por la carretera. McCarthy prefiere este momento post-apocalíptico porque con ello propone reforzar la memoria de un mundo que no es ajeno al presente —y real— sino que está asentándose cada día y es una etapa —recurrente— que se ha vivido y que se volverá a vivir.

Las destrucciones han estado ahí desde el inicio de la historia y cada una de ellas trae consigo la ruina de una civilización o de un grupo social. En la novela, los personajes se exponen ante el resultado decadente de un mundo devastado y ellos disputan contra las sombras en las que la esfera post-apocalíptica los quiere convertir o los ha transformado ya. Es una lucha constante de los actantes.

Por otro lado, este lugar sin nombre o no-lugar es la significación de todos los lugares a la vez del planeta tierra. En puntuales ocasiones se evoca un punto cardinal en específico: el sur. Los personajes viajan por la carretera con el propósito de llegar al sur. Los datos específicos de lo que encontrarán allí son nulos pero puede verse como su *locus amenus*. En el primer fragmento de esta novela espacial —de las ruinas— se percibe lo siguiente:

Se levantó con la primera luz gris y dejó al chico durmiendo y caminó hasta la carretera y en cuclillas estudió la región que se extendía al sur. Árida, silenciosa, infame. Debía de ser el mes de octubre pero no estaba seguro. Hacía años que no usaba calendario. Irían hacia el sur. Aquí era imposible sobrevivir un invierno más. (McCarthy, 2012, p. 10)

Y páginas más adelante: «Continuaron rumbo al sur durante días y semanas. (...) Empujaron el carrito por el bosque hasta la carretera vieja y lo dejaron allí y se dirigieron al sur por la calzada huyendo de la oscuridad» (McCarthy, 2012, p. 16, 57). Este deseo de llegar al Sur convierte tal espacio en el lugar donde alcanzarán redención y protección. Un sitio diferente del que se encuentran y que puede reivindicarse. Devolverles lo perdido o forjar la esperanza del génesis de otra y mejor civilización.

En *La carretera* no se puede determinar un tiempo histórico concreto. Ya se mencionó en una de las citas previas que los personajes dudaban de la fecha en la que concurrían y que no poseían un calendario. Sin embargo, debido a la descripción de la atmósfera de los personajes, se puede inferir que previo a su estado actual ocurrió algún acto de destrucción que alude a un acto histórico. La novela puede representar el famoso fenómeno *Dust Bowl* de los años 30. También, y más evidente, el futuro de la sociedad y la anticipación de un mundo post-apocalíptico.

La pintura *El juicio final* de 1853 (ver anexo IV) representa otra parte del “Apocalipsis”. Si bien el término está relacionado con la caída del mundo, también tiene que ver con la oportunidad de poseer una vida eterna. La muerte es permisible para el nuevo nacimiento que implica trascendencia. Es sólo después de la muerte del padre que el niño es hallado por un hombre, que desde el hecho de estar vivo ya lo vuelve superior —la vida como *poder*— al protagonista. Este final de la novela alude a las creencias cristianas. En estas se plantean que Jesús, el Salvador, muere por los pecados del hombre para darle vida nueva. Frente a la inevitable muerte, el protagonista de *La carretera* mantiene el siguiente diálogo con su hijo:

Tranquilo. Esto se veía venir desde hace tiempo. Ya está aquí. Continúa hacia *el sur*. Haz como hemos hecho hasta ahora.

Te pondrás bien, papá. Tienes que ponerte bien.

No. Lleva siempre encima la pistola. Necesitas encontrar a *los buenos* pero

no debes correr ningún riesgo. Ninguno. ¿Has entendido?  
Quiero estar contigo.  
No puede ser.  
Por favor.  
No. Tienes que *llevar el fuego*.  
No sé cómo hacerlo.  
Sí que lo sabes.  
¿Es de verdad? ¿El fuego?  
Sí.  
¿Dónde está? Yo no sé dónde está el fuego.  
Sí que lo sabes. Está en tu interior. Siempre ha estado ahí. Yo lo veo.  
Llévame contigo. Por favor.  
No puedo. Por favor, papá.  
No puedo.  
No puedo llevar a mi hijo muerto en brazos. Pensé que podría pero no puedo. (McCarthy, 2012, p. 204)

Otro rasgo que está conectado con la temática religiosa se asocia por medio de esta cita:

Te llevo en mi corazón. Como te he llevado siempre. (...) Aunque yo no esté tú puedes seguir hablándome. Puedes hablarme y yo te hablaré a ti. Ya verás. ¿Te oiré? Sí. Claro que sí. Tienes que hacer como si imaginaras que hablamos. Y me oirás. Tienes que practicar. No te rindas nunca. ¿Vale?  
Vale.  
Vale (McCarthy, 2012, p. 204).

A través de esta conversación se alude a la configuración de la relación personal de la principal figura cristiana, Jesucristo, y el hombre.

Otro desastre bíblico llevado al arte es *La séptima plaga de Egipto* de 1823 (ver anexo V) de John Martin. El hombre frente a esta situación es confrontado consigo mismo, con sus intrínsecos cuestionamientos que abordan el sentido del origen y de la destrucción. Si bien este artista

presenta toda una serie de pinturas que son referencias claras de temas bíblicos, McCarthy expone la continuación del apocalipsis.

Con J. Martin se hace una apertura hacia el mundo apocalíptico y una vez terminada la destrucción, están dos personajes peculiares: un padre y un hijo que van de la mano por la carretera porque no quedan lugares concretos y vivos a los cuales acudir o vivir. Para ello, es la carretera el sendero que los guiará a la vida, y a la vez, el espacio que les va dando vida:

La negrura en la que despertaba aquellas noches era ciega e impenetrable. Una negrura como para que dolieran los oídos de escuchar. Tenía que levantarse con frecuencia. Solo el sonido del viento entre los árboles pelados y ennegrecidos. (...) 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 (McCarthy, 2012, p. 17-18).

Por consiguiente, la nieve tiene la función de contrastar con el paisaje, con la condición del padre y del hijo a la par de incrementar una sutil idea de buen augurio.

¿A dónde se dirige el hombre cuando su mundo está siendo destruido, cuando la muerte alcanza a sus semejantes y sigue tras él? Este cuestionamiento conecta la pintura *Pandemia* de 1841 (ver anexo VI) con el padre de *La carretera* por su alusión directa al terror y la muerte. Francisco Cruz considera que «lo sublime se presenta como una amenaza relativa a la conservación del individuo; y no hay nada que ponga más en peligro la *self-preservation* que la muerte, fuente directa o velada de todos los terrores» (Cruz, 2006, p. 2). Por lo tanto, la obra pictórica presenta otra hipótesis de las repetidas «cenizas» al describir el paisaje post-apocalíptico.

El cuadro *Las llanuras del cielo*, expuesta al público alrededor de 1951 (ver anexo VII), continúa relacionándose con un contenido bíblico y por ende

presenta la otra finalidad de la caída del mundo: el comienzo de un ciclo nuevo. En conexión con la historia de McCarthy, el génesis de otra forma de vida se da tres días después de la muerte del padre. El hijo es invitado a unirse a una familia y, aunque inicialmente dubitativo, acepta (2012, p. 206-210). A su vez esto puede relacionarse con la cosmovisión cristiana de la resurrección de Jesucristo —el Padre— que ocurre, también, tres días después de su muerte como sello para que sus seguidores consoliden su fe. El filósofo, teólogo y apologeta William Lane Craig (2015) expone en su artículo “La resurrección de Jesús”, publicado en su plataforma virtual *Reasonable Faith*, lo siguiente:

Hay cuatro hechos aceptados por la mayoría de los estudiosos que han escrito sobre esta materia que cualquier hipótesis histórica adecuada debe responder: la sepultura de Jesús por José de Arimatea, el descubrimiento de su tumba vacía, sus apariciones después de la muerte, y el origen de la creencia de los discípulos en su resurrección (Craig, 2015).

Así como esto fortalece a un grupo que se considera creyente, la pérdida física del padre propone la redención o la salvación del hijo. «La bondad encontrará al niño. Así ha sido siempre y así volverá a ser» (McCarthy, 2012, p. 206). De acuerdo a esta cita, la cualidad remite inmediatamente a un sujeto. En este caso puede tratarse, otra vez, de la imagen religiosa o de simplemente el hallazgo de una *buena* persona que acoja a su hijo. El final del libro es abierto y ante la certeza de que aún quedan caníbales o *los malos*, permanece una leve duda por el desconocimiento de la familia que interviene solamente al término del relato. Puede que sea la salvación o la muerte.

En este paisaje de un mundo caído se ponen de manifiesto ciertos objetos o frases claves que cumplen el rol de *leitmotiv* de la novela. A continuación, el detalle:

## **1.-El carrito de compras:**

En la carretera se necesita el carrito de compras que representa una ruptura al orden preconcebido. Como no hay sociedad, no hay una población, no hay automóviles ni comida ni un lugar para comprar todo lo que ha sido destruido y desaparecido es necesario colocar un carrito de compras junto a los protagonistas porque representa el deseo por algo que ha dejado de ser, la ilusión, y el imaginar que cualquier cosa puede caber en el carrito. Un supermercado tiene desde alimentos hasta artículos electrónicos. Todo ello puede entrar en el carrito. Todos esos sueños van en el carrito. A la vez que se establece la inevitable comparación de aquello que significa el carrito de compras —el reflejo evidente de las clases sociales, posición económica, objetos de consumo atractivos en condición nueva— con lo que se vive en *La carretera*.

El poder se ejerce a través de la abstracción, es decir, no hay un sujeto físico autoritario, pero de acuerdo al presente del texto hubo *alguien/algunos* antes y por ello ha quedado así la tierra. Es la condición de los personajes a la cual está sujeta de manera inevitable la que deja entrever el ejercicio de dominación.

## **2.-Ser los buenos:**

Después de estar casi expuestos a perder su vida al ver cómo otros grupos de sobrevivientes son capturados por sus semejantes, el niño le pregunta al padre si ellos dos son de los buenos y el padre responde que sí.

El chico guardó silencio.

Tienes que hablarme.

Vale.

Querías saber qué pinta tenían los malos. Pues ya lo sabes. Podría ocurrir otra vez. Mi deber es cuidar de ti. Dios me asignó esa tarea. Mataré a

cualquiera que te ponga la mano encima. ¿Lo entiendes?

Sí.

Se quedó allí sentado con la manta por capucha. Al cabo de un rato levantó la vista.

¿Todavía somos los buenos?, dijo. Sí. Todavía somos los buenos.

Y lo seremos siempre.

Sí. Siempre.

Vale (McCarthy, 2012, p. 61-62).

Y, aunque no hay una expresión posterior sobre lo que pasa cuando el niño escucha tal respuesta, se percibe calma y seguridad por el fragmento posterior: «Al día siguiente salieron de la quebrada y tomaron de nuevo la carretera» (McCarthy, 2012, p. 62). Si van a continuar con su camino se entiende que hay un acuerdo en ambas partes.

Aun cuando la sociedad ha perecido y sólo predominan las cenizas, cuerpos quemados y casas destruidas, sólo a un niño le importa ser de los buenos. El niño cuestiona cada acción de su padre y se complementa con él al ser la conciencia que este ya ha perdido como su vida en el pasado.

### **3.-Llevar el fuego:**

Constantemente el niño necesita escuchar y confirmar de parte de su padre que ambos llevan el fuego. En la obra *Prometeo encadenado*, del escritor griego Esquilo, su conocido personaje Prometeo roba el fuego del Olimpo para dárselo a los hombres, luego de que el dios Zeus le quita tal privilegio a la humanidad. Y por esta acción es castigado. El fuego representa la sabiduría, el avance, el poder de destruir y de beneficiar, de dar una esperanza. En *La carretera* el padre y el niño llevan el fuego como símbolo de vida, de avance hacia algo mejor. El paisaje del que están rodeados parece ser escombros del fuego —aunque nunca se revela la razón de su condición—, y los protagonistas —a pesar de que su vestimenta precaria

demuestre lo contrario— se contrastan con los cuerpos quemados de la carretera por el hecho de llevar el fuego.

Este elemento de la naturaleza, también, puede referirse a la única arma que llevan consigo el padre y el hijo. Así como el fuego puede destrozar, ellos con la pistola a sus semejantes a quienes ven en la carretera como el *otro*. Sin embargo, al final de la novela el padre, previo a su muerte, le dice al hijo que el fuego siempre ha estado en su interior. Esto corrobora la asociación del fuego con la vida.

### CAPITULO III

#### «EL HUÉRFANO CÓSMICO»

¿Qué tengo que hacer?

Decirnos a dónde se ha ido el mundo

(McCarthy, 2012, p. 124)

¿Cuál es el sentido de la vida? ¿Cuál es el origen del universo o de la existencia/quié la creó? ¿Qué pasa después de la muerte? ¿Quién soy? Básicamente, estas son las preguntas que se plantea cualquier ser humano en distintas etapas de su vida. Espera una respuesta o una revelación del significado del mundo y de la vida. La necesidad de tales contestaciones acrecienta su nivel cuando el hombre se halla entre los restos de un mundo que ha sido asolado, que pareciera no poseer «ninguna señal de vida» (McCarthy, 2012, p. 22).

En *La carretera*, los personajes se apropian momentáneamente de cada espacio al que concurren porque no hay algún sitio físico permanente al que se puedan llamar hogar. Sumergido en las ruinas de lo que alguna vez fue un lugar lleno de vida, el hombre superviviente y errante se constituye como un «huérfano cósmico». El hijo pertenece al padre pero el padre no pertenece a nadie y por ello debe aferrarse a su memoria. A la vez —y paradójicamente— el padre y el hijo se pertenecen mutuamente y la relación monoparental se fortalece a medida que avanzan y conviven por ese laberinto en el que se ha convertido la carretera:

Dormían acurrucados el uno contra al otro envueltos en las malolientes colchas en medio de la oscuridad y el frío. El abrazando al chico. Tan flaco. Mi corazón, dijo. Mi corazón. Pero sabía que aun siendo un buen padre era muy posible que ella llevara razón en lo que dijo. Que el chico era lo único que había entre él y la muerte (McCarthy, 2012, p. 27).

De esta manera se presenta la conexión del padre con el hijo. El hombre sabe que va a morir pero tiene la seguridad de entregar todo por proteger a su hijo pues es el sentido de su vida. El muchacho es su hogar y lo es también la carretera a la que siempre regresan para llegar al sur. Pero el niño le otorga la certeza de que sus evocaciones son reales, no porque él se las vaya a mencionar puesto que el pequeño ya nace en el *nuevo mundo muerto*, sino por su existencia.

Al cuestionarse sobre el origen del universo, el protagonista solamente puede referirse a aquel que aún mantiene en su memoria porque en el que habita es un paisaje de cenizas. De vez en cuando la nieve envuelve a los restos de cuerpos muertos, a los secos y viejos árboles y a los pocos sobrevivientes. ¿Quién es este hombre que debe matar para cuidar de su hijo? Más allá de poseer o no un nombre hay un elemento intrínseco y valioso que permite una re-significación de la pregunta.

El individuo puede fácilmente convertirse en el agresor al que se enfrenta y rechaza. Sin embargo, es irónico cuando surge el asombro por conocer a una figura de apariencia normal que termina cometiendo grandes actos de crueldad, al cual se lo ve inmediatamente como *el otro*. Mientras que al identificar a algún personaje de la historia que ha realizado acciones trascendentales y de nobles cualidades, el hombre se pretende comparar con aquel individuo, además de verlo como un representante de la colectividad. Cualquiera puede cometer el acto más grande de maldad o de amor.

En *La carretera*, cuando los protagonistas se encuentran con un anciano y con un joven ladrón, el padre asume una condición de superioridad y no logra reflejarse en el *otro*. Más bien los amenaza y rechaza. Parece olvidar que todos son capaces de las mismas maldades o actos de amor. El niño constantemente quiere ayudar los extraños. Así el muchacho cumple la

función simbólica de padre para estos desprotegidos seres con quienes se encuentra y a quienes defiende.

El filósofo, teólogo y apologeta William Lane Craig comenta, en uno de sus artículos publicados en su plataforma virtual *Reasonable Faith*, lo siguiente: «El Hombre, escribe Loren Eiseley, es el Huérfano Cósmico. Es la única criatura en el universo que pregunta, '¿Por qué?' Otros animales tienen su instinto para guiarlos, pero el hombre ha aprendido a hacer preguntas» (Craig, 2015). De modo que este hombre de la novela, aunque tiene acciones puntuales, poco a poco se va desfigurando y opacando por la muerte.

Decía que los sueños correctos para un hombre en peligro eran sueños de peligro y que lo demás era solo la llamada de la languidez y de la muerte. Dormía poco y dormía mal (McCarthy, 2012, p. 19). El sujeto ha perdido la confianza en sí mismo y se arraiga a la idea del término de su existencia. La batalla del recuerdo de lo que era una vida, una familia, una sociedad y la realidad a la que está expuesto. Él reconoce que está en una inevitable y permanente situación de riesgo y que arrastra a su hijo. No hay forma de deshacer la calamidad consumada, sólo queda adaptarse y sobrevivir o morir.

El escritor ecuatoriano Juan Bautista Aguirre (1937) en su conocida y poética *Carta a Lizardo* propone la teoría de una doble muerte. Nacer es el antónimo de morir y en el poema implica el término de la vida por dos ocasiones. La primera es en el día del nacimiento y la segunda es en el día que dejas de existir. Básicamente, el enfoque está hacia lo efímero de la vida. Así mismo en *La carretera* el hombre está consciente de esta fugacidad y por ello prepara un carrito de compras con provisiones que va encontrando en su camino, alista una maleta y su arma.

Las pinturas de John Martin remiten a la idea de que el apocalipsis se ha manifestado a lo largo de la historia ya sea por plagas, por catástrofes naturales o por armas y manos del hombre. La novela de Cormac McCarthy replantea diversas situaciones a las que está expuesto el ser humano cuando ha permitido que la individualidad supere al bienestar colectivo. Es interesante que la recreación de su mundo post-apocalíptico deje conocer la ausencia de otros personajes típicos en este contexto como *zombies* o personas infectadas o tomadas para experimentos que germinan en monstruos. Y precisamente esta característica otorga cierto grado de trascendencia a los personajes de *La carretera* y su condición desde el caos y el silencio. Así mismo, William Lane Craig (2015) considera lo siguiente:

Y el universo, también, enfrenta la muerte. Los Científicos nos dicen que el universo se está expandiendo, y todo en él se aleja más y más. Mientras esto sucede, se vuelve más y más frío, y su energía se agota. En el futuro todas las estrellas se consumirán y toda la materia colapsará en estrellas muertas y agujeros negros. No habrá luz en absoluto; no habrá calor; no habrá vida; sólo los cadáveres de estrellas y galaxias muertas, siempre expandiéndose en la oscuridad interminable y las frías profundidades del espacio: un Universo en ruinas. Así que no sólo la vida de cada persona individual está condenada; la raza humana entera está condenada. No hay escapatoria. No hay esperanza (Craig, 2015).

Por ello, el padre y el hijo son ecos proféticos de un cuadro que se aproxima a la humanidad. Pero a la vez, no deja de ser una etapa que ya ha sido consumada en la historia.

## CONCLUSIONES

Los paisajes apocalípticos y post-apocalípticos han tenido, y seguramente seguirán teniendo, una presencia importante en el arte, puesto que levantan la pregunta del ser humano sobre sí mismo, su supervivencia, su origen y su destino; preguntas eternas e ineludibles que nos remiten a la narrativa cristiana y que, a su vez, nos permiten entender *La carretera* de Cormac McCarthy y las obras revisadas en este ensayo de John Martin. Más allá del enfoque hacia la grandilocuencia o lo terrorífico de la naturaleza frente al ser humano, la apreciación literaria y pictórica de este ensayo presenta la condición del sujeto inmerso en un mundo en ruinas.

Queda demostrado que sí existe una conexión entre la obra de McCarthy y las pinturas de Martin, y este vínculo es temático —la apocalíptica—, pero también discursivo —la narrativa cristiana que subyace en ellas—. Esas representaciones nos inquietan sobre la caída del mundo y del sujeto, una preocupación que ha sido repetida en todas las culturas de todos los tiempos.

Finalmente, la mirada multidisciplinaria —análisis literario y de narrativas culturales— me ha permitido presentar indicios de la configuración del ser hombre/individuo sin sociedad desde un no-lugar que ha sido destruido por alguna catástrofe que se desconoce.

## BIBLIOGRAFÍA

Artigue, L. (2014). Principito debe morir. Diario digital León Noticias. Recuperado el 2014 de: [www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Principito-Debe-Morir-vn135494-vst424](http://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Principito-Debe-Morir-vn135494-vst424)

Berger, J. (1999). *After the end: Representations of post-apocalypse*. U of Minnesota Press.

Bugg, L. B. (2004). Glosario. En E. S. Fiorenza, *Los caminos de la Sabiduría* (pp. 271). Sal Terrae Santander.

Bull, M. (2000). Introducción: Para que los extremos se toquen. En M. Bull (compilador), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo* (págs. 11-30). México: Fondo de Cultura Económica.

Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Columba.

Carballosa, E. L. (1997). *Apocalipsis*. Editorial Portavoz.

Celdrán, H. (2011). John Martin, el pintor de los desastres y el apocalipsis. Diario 20 minutos. Madrid, España. Recuperado el 2014 de: [www.20minutos.es/noticia/1175917/0/john-martin/apocalipsis/pintura/](http://www.20minutos.es/noticia/1175917/0/john-martin/apocalipsis/pintura/)

Craig, W. L. (s.f.). Lo absurdo de la vida sin Dios. En *Reasonable Faith*. En caché de Google el 21 de febrero de 2015. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de: [www.reasonablefaith.org/spanish/lo-absurdo-de-la-vida-sin-dios](http://www.reasonablefaith.org/spanish/lo-absurdo-de-la-vida-sin-dios)

Craig, W. L. (s.f.). La resurrección de Jesús. En *Reasonable Faith*. En caché de Google el 21 de febrero de 2015. Recuperado el 17 de noviembre de 2014, de: [www.reasonablefaith.org/spanish/la-resurreccion-de-jesus](http://www.reasonablefaith.org/spanish/la-resurreccion-de-jesus)

Cruz, F. (2006). Estética de lo sublime. *Analecta: revista de humanidades*, (1), 135-142.

Delfín, O. (2004). La estética de lo sublime. Revs-0002. Repositorio Institucional de La Universidad de Los Andes. Recuperado el 18 de noviembre del 2014, de: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20383>

Dickens, C. (2009). *A Tale of Two Cities*. Simon & Schuster Paperbacks. New York.

Fabry, G., Logie, I., & Decock, P. (Eds.). (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (Vol. 32). Peter Lang.

García, J. Á. (2008). Hemingway conoce a Beckett: La carretera de Cormac McCarthy, Zaragoza. Artículo en PDF. Recuperado el 2014 de: [www.academia.edu/167990/Hemingway\\_Meets\\_Beckett\\_The\\_Road\\_de\\_Cormac\\_McCarthy](http://www.academia.edu/167990/Hemingway_Meets_Beckett_The_Road_de_Cormac_McCarthy)

Huberman, A. M. El apocalipsis no es el fin de los tiempos. *Los Universitarios*, (027, pp. 9-14). PDF de unam.mx

Ibarrola-Armendariz, A. (2011). Cormac McCarthy's *The Road*: Rewriting the Myth of the American West. *European journal of American studies*, 6(3).

Korstanje M. (2014) Noah ¿Qué encierra el mito del Arca de Noé? International Society for Philosophers, Sheffield – UK. Argentina, B. A. Recuperado el 2014 de: <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/noah.pdf>

MacDonald, W., Díez, N., Harris, D., Knott, C. T., Septién, J. A., Escuin, S. & completos de toda la Biblia, C. (2004). Comentario Bíblico de William MacDonald. *Viladecavals (Barcelona) España: Editorial CLIE*.

McDowell, J. (1988). *Evidencia que exige un veredicto: evidencias históricas de la fe cristiana*. Libros CLIE.

McCarthy, C. (2012). *La carretera*. Mondadori. Colombia.

Montero Herraiz, D. (2010). Imágenes de un mundo post-apocalíptico.

Nápole, G. M. (2001). Desarrollo y evolución de los estudios sobre la apocalíptica. *Estudios bíblicos*, 59(2-3), 325-363.

Ovidio Nasón, P. (2002). *Las Metamorfosis*. Editorial Juventud. Barcelona.

Paz Soldán, E. (2012, April). El discurso apocalíptico en La guerra del fin del mundo. In *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* (Vol. 66, No. 2, pp. 76-82). Taylor & Francis Group.

Plummer, R. (2013). ¿Quién determinó los libros que debían incluirse en la Biblia? En *Preguntas y respuestas sobre cómo interpretar la Biblia* (págs. 54-64). Michingan: Portavoz.

Porretta, D. (2011). El gran espectáculo de la destrucción urbana. DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura (nº21-22, pp. 47-52) El cine como pretexto - diciembre 2011.

Ricoeur, P. (1995). La critique et la conviction, entretien avec F. Azouvi et M. de Launay. *Paris, Calmann-Lévy*.

Serrano, F. M., & Palibrk, I. (2011). La ciudad prospectiva. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(2), 119-131.

Valverde, C. (2006). *La literatura apocalíptica*. Mundo cultural hispano. Recuperado el 2014 de:  
[www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article3006](http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article3006)

Zamora, L. P. (1989). *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary US and Latin American Fiction*. Cambridge University Press.

## **ANEXOS**

## ANEXO I



Cuadro 1: La destrucción de Tiro (1840). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Toledo.

## ANEXO II



Cuadro 2: El gran día de su ira (1851). Óleo sobre lienzo. Tate Britain Museum.

### ANEXO III



Cuadro 3: La destrucción de Sodoma y Gomorra (1852). Óleo sobre lienzo. Laing Art Gallery, Newcastle.

## ANEXO IV



Cuadro 4: El juicio final (1853). Óleo sobre lienzo. Tate Britian Museum.

## ANEXO V



Cuadro 5: La séptima plaga de Egipto (1823). Tate Britain Museum.

## ANEXO VI



Cuadro 6: Pandemia (1841). Colección privada.

## ANEXO VII



Cuadro 7: Las llanuras del cielo (1951). Óleo sobre lienzo. Tate Britain Museum.