

La carretera (2006): hipótesis para una distopía desde la poética de Pérez-Reverte

The road (2006): Hypothesis for a dystopia from the poetics of Pérez-Reverte

Francisco Javier HERNÁNDEZ RUIZ

Autoría:

Francisco Javier Hernández Ruiz
Investigador independiente, España
glauser-roist@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-6477-1402>

Citación:

HERNÁNDEZ RUIZ, Francisco Javier (2024). «La carretera (2006): hipótesis para una distopía desde la poética de Pérez-Reverte», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 99-113. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.25966>

Fecha de recepción: 24/09/2023

Fecha de aceptación: 12/02/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Francisco Javier Hernández Ruiz

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Resumen

El presente artículo, a través de un ejercicio de literatura comparada, pretende constatar la coincidencia de una serie de mecanismos en la representación del horror mediante la lectura de la novela *La carretera* (2006), de Cormac McCarthy, desde la poética revertiana (Arturo Pérez-Reverte), de manera que el hecho de indagar dicha coincidencia permita sintetizar tanto en uno como en otro la discursividad del terror bélico, lo que nos lleva a presentar la obra de Cormac McCarthy como un hipotético avance de las cualidades de una posible distopía revertiana por el común acomodo de dichos mecanismos de representación.

Palabras clave: Cormac McCarthy; Arturo Pérez-Reverte; distopía; comparatismo; representación; violencia; guerra; novela.

Abstract

This article, through an exercise in comparative literature, aims to verify the coincidence of a series of mechanisms in the representation of horror by reading Cormac McCarthy's novel *The Road* (2006) from the perspective of Revertian poetics (Arturo Pérez-Reverte). The fact of investigating this coincidence allows us to synthesise in both the discursivity of war terror, which leads us to present McCarthy's work as a hypothetical advance of the qualities of a possible Revertian dystopia by the common accommodation of said mechanisms of representation.

Keywords: Cormac McCarthy; Arturo Pérez-Reverte; dystopia; comparatism; representation; violence; war; novel.

Introducción

Decía Borges en un ensayo, *Kafka y sus predecesores* (1952), que la comparación en el ámbito literario nos permite dar nombre a determinados rasgos comunes de la obra de uno o varios autores, de manera que las obras confrontadas se iluminan mutuamente. En esa línea, tal como explican Cesar Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, la literatura comparada asienta las intuiciones de cualquier lector en la construcción de un sentido global ya que nadie puede acercarse a una obra como si fuera la primera producción literaria de la historia conocida. Por lo general, el lector da sentido a lo que lee entretejiendo, consciente o inconscientemente, el artefacto literario presentado con otras obras, datos, imágenes... Por tanto, es esa enciclopedia personal, por así decirlo, y la nueva obra las que se ponen en juego interpenetrándose e influenciándose mutuamente (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 9, 10, 12).

Guerra y distopia en Pérez-Reverte

El ejercicio de la *literatura comparada* trata de abrir el juego de las similitudes y diferencias de una obra frente a otra para ampliar el espectro de referencias culturales de manera que ambas queden enriquecidas. Dice Gnisci que el comparatismo nos lleva a reflexionar con el objetivo de que logremos ver el mundo y los mundos representados en los diferentes discursos literarios cual si fueran un tejido inmenso; aprendiendo de ellos de forma comunitaria, familiar o personal (Gnisci, 1999: 13, 14). Ese ejercicio se fundamenta esencialmente en el establecimiento de una metafórica, resultado de la comparación o símil, que establece, simultáneamente, igualdades y diferencias capaces de enriquecer la lectura de ambas obras. Como señala Asensi: «La identidad-diferencia que se juega en la metafórica es un tipo de conocimiento. Decir que «la tarde es la vejez del día» o que «Aquiles es un león» no es dejar las cosas tal cual estaban, es añadir algo más. Sólo que ese añadir algo más puede darse bajo la forma de una metáfora gastada o bajo la forma de una metáfora viva» (Asensi, 1987: 63).

Sin embargo, lo que se plantea realizar aquí es una variante de dicho comparatismo. Pretendo realizar algo que ya apuntaba el escritor Ricardo Piglia en su obra *Respiración artificial* (1980) cuando uno de sus personajes decía que era mejor leer a Borges desde Arlt que no al revés. Dicha «lectura desde otro autor» implica un ejercicio comparativo con la peculiaridad de que no se

contrastan, exactamente, dos obras concretas, sino que una es leída desde la poética del otro autor, lo que nos puede llevar, igualmente, al establecimiento de la metafórica señalada y sus posibles resultados. En nuestro caso, lo que se plantea es la lectura de la novela distópica de Cormac McCarthy, *La carretera* (2006), desde Pérez-Reverte.

Es sobradamente conocida la opinión del autor español, tras veinte años como reportero de guerra, sobre que todas las guerras, y el horror que desatan, son iguales independientemente de la época o lugar en que se den, tal como dejó reflejado en su obra *El pintor de batallas* (2006); de hecho, la utilización de diferentes escenarios bélicos a lo largo de su producción novelística viene a expresar eso mismo: la Guerra de la Independencia española, en *El húsar* (1986), la Guerra Civil, en *Línea de fuego* (2020), o la Revolución Mexicana en *Revolución. Una novela* (2022), por poner algunos ejemplos. Decir que el horror bélico siempre es el mismo implica ser capaz de identificar una serie de elementos comunes independientemente de la época histórica (volvemos a *El pintor de batallas*); es más, tal como se ha investigado (Hernández, 2021), esa recurrencia de elementos se corresponde también con una recurrencia de determinados mecanismos de representación de la violencia bélica en la obra de nuestro autor. Todos esos escenarios son guerras pasadas respecto a nuestro presente; por lo que, a tenor de lo afirmado por el autor y puestos a hipotetizar, debería ser posible anticipar los elementos descriptivos de cualquier otra guerra futura (esto es, una suerte de distopía bélica) narrada por el autor español. Indagar dicha posibilidad bien puede servir para reafirmar y afianzar el reconocimiento de la utilización de dichos elementos.

Se trataría de girar la mirada hacia el futuro. Si como consideraba Hegel, el arte nos permite conocernos a nosotros mismos y nuestro entorno, toda distopía procura eso mismo de manera algo más consciente ya que, cual hidra de tres cabezas, aúna pasado y presente volcándolos sobre el futuro, por lo que posee, en general, cierto carácter de advertencia sirviéndose de una estrategia narrativa similar a la literatura de superhéroes (tebeo, cómic, manga...): de la misma manera que éstos suponen una exageración de las capacidades humanas que realmente sirve para poner de relieve, paradójicamente, lo que no queda exagerado, esto es, la moral, los resortes emocionales, la inteligencia y todos los principios que motivan sus acciones (tanto de héroes como de villanos), es decir, todo lo que precisamente condiciona el uso de sus atributos sobrehumanos; en la narrativa distópica se produce una exageración de las amenazas sociales y sus posibles consecuencias, detectadas a juicio del autor, para hacerlas más evidentes a fin de concienciarnos. No obstante, dicha exageración posee grados dentro de una escala, de forma que es posible ir desde

la mera extensión o generalización de males ya presentes de manera más o menos puntual, como la propia guerra (con las circunstancias, consecuencias y medios conocidos) dentro de un mismo país o entre países, a la máxima hipérbole futurista imaginable (dicho sea sin ningún tipo de matiz peyorativo) de conflictos intergalácticos, por ejemplo.

Sin embargo, hasta la fecha en que escribo este artículo, el autor español no ha publicado todavía ninguna novela distópica (lo que no quita para que sí haya rendido su personal homenaje al género dentro de una de sus novelas, *El francotirador paciente* [2013], donde hace referencia a José Saramago y su obra *Ensayo sobre la ceguera* [1995]). Aquí es donde entra en juego Cormac McCarthy y su novela *La carretera* (2006), obra que le valió, entre otros, el Premio Pulitzer en 2007; se trata de una distopía protagonizada por un padre y su hijo que, en un mundo yermo, en alguna parte del territorio norteamericano, caminan hacia el sur huyendo del rigor del frío invierno. En ella, en relación a lo comentado, se produce la extensión de una amenaza o hecho ya presente en nuestra sociedad, volviendo corriente lo excepcional: tras algún desastre a escala mundial (se da a entender que algún tipo de guerra nuclear o de similares consecuencias) todo queda desolado, los recursos naturales son muy escasos y la sociedad, tal como la conocemos, se encuentra completamente derruida, de forma que la lucha por la supervivencia y la amenaza de las bandas que practican el canibalismo son lo cotidiano.

Llegados a este punto, las preguntas que surgen lógicamente son: ¿por qué esta novela, en concreto, de McCarthy?, ¿qué sentido tiene leer a McCarthy desde Pérez-Reverte? Empezando por la segunda, lo que trataré de mostrar es cómo, al leer desde Pérez-Reverte, se vuelven apreciables en esta distopía varios de los recursos descriptivos de los que el propio escritor español hace uso para la descripción de la violencia y el horror; se trata de establecer un diálogo que sintetice la coincidencia de las claves mccarthianas y revertianas en la representación del horror de manera que dicha afinidad pueda servirnos de respuesta a la pregunta inicial sobre la hipótesis de cómo sería una posible distopía revertiana y lograr, como decía Borges, esa mutua iluminación entre ambos autores.

Huellas comunes: la estética de lo siniestro

En cuanto a la primera pregunta, si bien es cierto que la acción se plantea poco después de un conflicto bélico a escala mundial, precisamente ese hecho, esa contigüidad, expande una de las primeras y más importantes claves revertianas en la representación del horror: la presencia e incursión del/en *territorio comanche*:

Era lo que ellos llamaban *territorio comanche* en jerga del oficio. Para un reportero en una guerra, ése es el lugar donde el instinto te dice que pares el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscadas; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti (Pérez-Reverte, 1994: 16, 17).

Dicha definición, proporcionada en la novela de homónimo título (*Territorio comanche*, 1994), es uno de los principales resortes en la representación de las zonas bélicas (o muy cercanas a los estallidos bélicos) y su violencia; de hecho, buena parte de la narrativa revertiana nos muestra cómo el espacio (urbano, mayoritariamente) se va convirtiendo en eso, en territorio comanche, en una zona de amenaza constante y de no-visión o ceguera, tanto por la presencia acechante del peligro como por ser metáfora de lo irrepresentable de la violencia en su totalidad, puesto que continuamente va a escapar del discurso que intenta aprehenderla, mostrándose siempre de manera sintomática y acumulativa (Hernández, 2021). En *La carretera* encontramos esa misma no-visión; de hecho la novela se inicia simbólicamente con la oscuridad de la noche. Al tratarse de un escenario de posguerra nuclear o similar, la condición de territorio comanche se ha hecho extensiva a todo el espacio representado: padre e hijo van atravesando tanto ruinas naturales como urbanísticas empujando un carro con un retrovisor instalado y portando un revólver con una bala; precisamente esos dos últimos detalles, retrovisor y revólver, nos hablan de esa violencia al acecho: el contexto de confrontación se normaliza. En cuanto al espacio urbano derruido, es como si el álbum de fotos de Olvido Ferrara (*El pintor de batallas*, Pérez-Reverte, 2006) fuera el mundo entero, ya que ella sólo captaba imágenes de los restos dejados atrás por las personas en escenarios de conflicto. Por otra parte, la no concreción de las causas del desastre propicia esa aplicabilidad a la que de alguna manera hace referencia el autor español sobre que puede tratarse de cualquier guerra, ya que siempre es la misma, por lo que los motivos específicos, las causalidades y responsabilidades quedan en segundo plano poniendo en primero el particular drama humano; sin duda, una clara consonancia entre ambos escritores.

La novela se inicia con el padre y su hijo durmiendo en mitad del bosque; el primero se despierta sobresaltado, tras una pesadilla, y busca confirmar la presencia de su hijo junto a él. En cuanto vierte su mirada en derredor, nos muestra el territorio comanche como condición de mundo en el que vive, más allá, incluso, del espacio urbano que le sería propio: «Observó el valle

con los prismáticos. Todo palideciendo hasta sumirse en tinieblas. La suave ceniza barriendo el asfalto en remolinos dispersos. Examinó lo que podía ver. Segmentos de carretera entre los árboles muertos allá abajo. Buscando algo que tuviera color. Algún movimiento. Algún indicio de humo estático» (McCarthy, 2006: 10). Y ya en espacio urbano, otro de tantos ejemplos de dicha condición que van perlando la novela: «Cruzaron la ciudad a mediodía del día siguiente. [...] Casi toda la ciudad estaba quemada. No había señales de vida. Coches en la calle con una costra de ceniza, todo cubierto de ceniza y polvo. Rastros fósiles en el fango reseco. Un cadáver en un portal, tieso como el cuero. Haciéndole un mohín al día» (McCarthy, 2006: 15).

Al igual que en *Territorio comanche* o *El pintor de batallas*, la narración de McCarthy se ve salpicada de las memorias del protagonista. El narrador extradiegético focaliza (Genette, 1972) sobre el personaje del padre contándonos sus pesadillas y recuerdos, de manera que nos encontramos también aquí con aquello del «discurso de las ruinas» que se daba en las dos mencionadas obras de Pérez-Reverte (Hernández, 2021), con la diferencia de que McCarthy persigue, más bien, generar el contraste entre las escenas de plenitud de la vida anterior y el presente desastre al que se ve arrojado; pero ello nos lleva a una coincidencia más: Alexis Grohmann, en su artículo «Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte» (2019), señala que existe un primer tipo de mujer revertiana apreciable tanto en *El húsar* (1986) como en *El club Dumas* (1993), el prototipo de la mujer evocada cuya presencia está mediada «a través de la memoria del protagonista, cuyos recuerdos en realidad llegan a confirmar la ausencia definitiva de la mujer de la vida del protagonista» (Grohmann, 2019). Esto mismo ocurre en la presente novela, ya que el padre evoca en diferentes ocasiones a la mujer, madre de su hijo, tanto en sus momentos felices como en aquellos en los que, llevada por la depresión y la conciencia de la amenaza segura de la violación, el asesinato y el canibalismo tanto de ella como de su hijo, decide marcharse al bosque en espera de la muerte:

De las fantasías diurnas en la carretera no había modo de despertar. Siguió caminando pesadamente. Lo recordaba todo de ella salvo su olor. Sentado en un teatro con ella al lado inclinada al frente escuchando la música. Volutas y apliques dorados y los pliegues del telón como columnas a cada lado del escenario. Ella le tenía la mano cogida sobre el regazo y él notaba la parte superior de sus medias a través de la fina tela de su vestido de verano. Congela este fotograma. Ahora maldice tu oscuridad y tu frío y fastídiate (McCarthy, 2006: 20).

Un poco más adelante, llegan a una ciudad:

Al atardecer del día siguiente estaban en la ciudad. Las largas curvas de los intercambiadores de la interestatal como las ruinas de una enorme casa del terror contra el fondo tenebroso. Llevaba el revólver metido por la parte delantera del cinturón y la parka con su cremallera bajada. Por todas partes muertos momificados. La carne rajada a lo largo del hueso, los ligamentos tirantes como alambres de tan secos como estaban. Marchitos y ojerosos como modernos habitantes de los pantanos, las caras de sábana hervida, las amarillentas empalizadas de sus dientes. Descalzos hasta el último de ellos como peregrinos de baja extracción pues hacía tiempo que les habían robado a todos sus zapatos (McCarthy, 2006: 23, 24).

Se produce en este pasaje una magnificación del efecto siniestro que ya de por sí se da en la condición de territorio comanche. Decía Freud (1919) que lo siniestro se produce cuando lo reprimido u olvidado vuelve a hacerse presente por algún motivo, de manera que lo familiar se vuelve extraño y lo real queda sustituido por lo imaginario; esto quiere decir que el privilegio otorgado a los miembros dentro de los pares conceptuales que sostienen nuestra visión del mundo se anula momentáneamente por la propia borradura del límite que los separa de su par debido a algún motivo o circunstancia. En el caso del territorio comanche, la borradura se produce entre los conceptos de presencia y ausencia («aunque no ves a nadie sabes que te están mirando»), de manera que, sea por el sonido de disparos o precisamente por la ausencia de todo sonido habitual en un ambiente urbano, se genera esa inquietud o vértigo siniestro, puesto que se está produciendo esa fusión que se abre a la incertidumbre: una ciudad es un lugar social pero no hay nadie, es un lugar de convivencia pero hay violencia, es un lugar de construcción pero casi todo está derruido. A ello hay que añadir la borradura entre vida y muerte (o entre cementerio y urbe) por la presencia de los mencionados cadáveres, que en sí mismos encarnan dicha contaminación conceptual por hallarse en un lugar no destinado socialmente para ellos, de forma que recuerdan consistentemente la condición mortal que también poseen los protagonistas. Como señala Trías (1982), el recurso de lo siniestro es esa posición límite, pese a la borradura, que permite aproximarnos a vislumbrar el horror más allá de todo discurso; por lo que el uso de esas imágenes siniestras son comunes tanto en Pérez-Reverte como en McCarthy para intentar describir el terror y la violencia tanto bélica como social.

Hasta ahora, todo ello se ha presentado más de manera sintomática, ya que el espacio definido por el territorio comanche lo es, que de forma directa, pero ello no quita para que se nos puedan presentar imágenes ciertamente horribles (teniendo en cuenta que la captación en sí es imposible y que sólo se puede proceder, en su representación, mediante un efecto retórico acumulativo) y representativas de lo que puede ser la criminalidad bélica.

Poco después de la descripción urbana referida, se nos suministra otra imagen que bien podría condensar casi cualquier confrontación: el padre se despierta alertado por un sonido...

Algo lo despertó. Se puso de costado y aguzó el oído. Se incorporó lentamente, la pistola a punto. Miró al chico que dormía y cuando miró otra vez hacia la carretera el primero de ellos estaba ya al alcance de la vista. Dios, susurró. Alargó la mano y sacudió al chico sin dejar de vigilar la carretera. Venían andando trabajosamente por la ceniza balanceando sus encapuchadas cabezas a un lado y a otro. Varios de ellos con máscaras antigás. Uno llevaba un traje especial contra peligro biológico. Sucios y mugrientos. Avanzando despacio con porras en la mano, trozos de tubería. Tosiendo. Entonces le pareció oír un camión diésel en la carretera, detrás del grupo. Rápido, susurró. Deprisa. Se metió la pistola por el cinturón y agarró al chico de la mano y arrastró el carrito entre los árboles y lo volcó donde no fuera tan fácil de ver. El chico estaba paralizado de miedo. Lo atrajo hacia él. Tranquilo, dijo. Tenemos que escapar. No mires atrás. Vamos (McCarthy, 2006: 50).

Se trata de una patrulla que se dedica a buscar supervivientes con quienes saciar su hambre y a recoger las pocas provisiones o materiales útiles que puedan encontrar. Padre e hijo buscan refugio, cuerpo a tierra, en un desnivel próximo (recordemos que todo está calcinado, por lo que no es tan fácil ocultarse) esperando que pasen de largo sin ser vistos. Sin embargo, el camión presenta algún tipo de problema y llega a pararse en un par de ocasiones casi seguidas, lo que propicia que uno de los hombres se aleje del grupo precisamente en dirección a donde se encuentran los protagonistas:

Amartilló la pistola y apuntó al hombre y el hombre se quedó allí de pie con una mano al costado, su sucia y arrugada mascarilla pintada inflándose y desinflándose.

Continúa andando.

Miró hacia la carretera.

No te vuelvas. Mírame a mí. Si los llamas, eres hombre muerto (McCarthy, 2006: 51).

Ambos mantienen una tensa conversación en la que el patrullero trata de convencer al padre para que deje de apuntarle y se una al grupo mientras, cada vez más, se va fijando en el hijo, lo que aumenta la tensión del padre, ante lo cual el patrullero desenfunda un cuchillo:

¿Qué crees que vas a hacer con eso?

No respondió. Era corpulento pero muy rápido. Se abalanzó sobre el chico y rodó por el suelo y se levantó sujetándolo contra el pecho y con el cuchillo a ras de garganta. El hombre se había echado ya al suelo y se movió a la vez que él y alzó la pistola e hizo fuego sosteniendo el arma con ambas manos y los codos en las rodillas a menos de dos metros de distancia. El hombre

cayó instantáneamente hacia atrás y quedó tendido con la sangre manando a borbotones del agujero en la frente. El chico yacía en el regazo del muerto sin la menor expresión en su rostro. Se metió la pistola por el cinturón y se echó la mochila al hombro y levantó al chico del suelo y se lo pasó por encima de la cabeza y con el chico subido a sus hombros echó a correr por la vieja carretera, sujetándolo de las rodillas y el chico agarrado a su frente, cubierto de sangre y mudo como una piedra (McCarthy, 2006: 54).

Padre e hijo, éste en estado de *shock*, consiguen escapar. El planteamiento minimalista de McCarthy no necesita de una guerra entre grandes ejércitos, basta con esta escena (como el cuadro de Goya, *Duelo a garrotazos* [1820-1823], que tanto refiere Pérez-Reverte), con el enfrentamiento entre dos seres humanos para intentar mostrarnos la violencia en sí concentrada en un único conflicto. Detalles como que los patrulleros porten máscaras nos hablan, simbólicamente, de su deshumanización, como ocurría con los niños cazadores que pintaban sus caras en *El señor de las moscas* (1954) de William Golding o como la sección de los *cebras*, en Kukunjevac, descrita por Pérez-Reverte en *Territorio comanche*; la secuencia de McCarthy sobre la aparición en escena de la patrulla bien podría recordar a la de unos soldados acompañados de un tanque.

Además de la amenaza del cuchillo y el propio asesinato con el disparo en la cabeza en defensa de su hijo, la crudeza de la escena se fundamenta en lo siniestro, en la borradura que se produce entre los términos separados y su consecuente contaminación: en el binomio infancia/adulthood, al testimoniar y ser partícipe de todo ello, el estado de *shock* del hijo habla de la ruptura abrupta de la barra que los separa, ya que ha tenido que enfrentarse y ha sido víctima de una confrontación que le desborda desde el principio. Ello unido al otro binomio en juego, inocencia/culpabilidad; su padre ha cometido asesinato, pero ha sido para defender su vida. Esta crisis es la que le llevará, más adelante, a formularle una pregunta clave a su padre:

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 (McCarthy, 2006: 61).

La pregunta pone en primer plano la moral, sin duda, también, una de las claves reverterianas, y es que la mayor parte de esos «héroes cansados» reverterianos fundamentan su lucidez en la fidelidad a una imagen de sí mismos que incluye una concepción moral personal; así, por ejemplo, Alatríste, pese a ser un mercenario, siempre dejaba una mínima oportunidad de defensa a su víctima; de hecho, la saga se inicia cuando renuncia a matar a su objetivo en el momento en que éste le pide perdonar la vida de su acompañante y no la suya propia, gesto que (¿conmueve?) frena la espada del capitán. También podemos observarlo en *Sidi* (2019) cuando Rodrigo Díaz se niega a luchar

contra su rey, pese al destierro. No tanto por fidelidad a la figura del rey, sino por la convicción personal de lo que cree su deber y lo que cree correcto.

La presencia, en mayor o menor grado, o la ausencia de dicha moral personal es lo que marca en Pérez-Reverte el límite (difuso, en ocasiones) entre una serie esencial de figuras a las que se adscriben sus protagonistas; de menos a más: el depredador, carente de toda moral, ebrio del deseo de posesión; el cazador, cuyo deseo de posesión, al menos, obedece o se encauza hacia un fin; el mercenario, honesto o deshonesto en tanto en cuanto sea capaz de poner límites personales a la realización de la labor encomendada cuando ésta devenga inmoral; y el samurái, que pese a verse envuelto en la vorágine de la destrucción salva su humanidad manteniéndose fiel a sí mismo y a su propio código moral (Hernández, 2021). Toda la escala revertiana, en el planteamiento minimalista de McCarthy, se reduce a la mera presencia o ausencia de la moral simbolizada en el fuego:

[...]

Y no nos va a pasar nada malo.

Desde luego que no.

Porque nosotros llevamos el fuego.

Así es. Porque llevamos el fuego (McCarthy, 2006: 65).

Si bien está claro que se trata de una mentira piadosa del padre para inspirar confianza a su hijo, también resulta apreciable, mediante el uso del símbolo del fuego, que McCarthy está haciendo referencia al mito de Prometeo otorgándole un sentido concreto: teniendo en cuenta lo señalado, en lo que coinciden ambos autores es en que no es la inteligencia en sí misma, ya que se trata de una potencia o capacidad, lo que marca la diferencia entre civilización o barbarie sino la moral ya que la inteligencia, como bien sabe e ilustra Pérez-Reverte, puede ser puesta al servicio de la violencia generando crueldad, como por ejemplo cuando hace referencia a los métodos de tortura en *El pintor de batallas* o cuando en *Territorio comanche* el narrador describe sarcásticamente la labor del ingeniero que trata de crear una bala más letal sin plantearse en lo más mínimo las posibles consecuencias de su labor. Todo lo anterior no implica que caigan en el moralismo, tal como se puede apreciar leyendo sus obras; sino que ese protagonismo de la moral tiene que ver con una construcción de la propia personalidad como límite frente a la vorágine (Hernández, 2021).

Vorágine a la que llegamos con otro pasaje representativo. Padre e hijo encuentran una casa señorial y adusta en un paraje aislado. Empujados por el hambre, el padre decide inspeccionarla, aprovechando que no se ve a nadie en ese momento, para intentar conseguir alimentos. Entran en lo que podía haber

sido la despensa de la casa y observan en el suelo una trampilla cerrada con candado. Sirviéndose de una pala, rompen el candado y levantan la trampilla:

Miró los escalones de madera basta que bajaban. Agachó la cabeza y luego encendió el mechero y paseó la llama por la oscuridad como una ofrenda. Frío y humedad. Un hedor infame. El chico se le agarró a la chaqueta. Se veía parte de una pared de piedra. Suelo de arcilla. Un colchón viejo con manchas oscuras. Se agachó y bajó otro escalón con el encendedor al frente. Acurrucados junto a la pared del fondo había hombres y mujeres desnudos, todos tratando de ocultarse, protegiéndose el rostro con las manos. En el colchón yacía un hombre al que le faltaban las dos piernas hasta la cadera, los muñones quemados y ennegrecidos. El olor era insoportable.

Cielo santo, susurró.

Entonces, uno a uno, volvieron la cabeza y parpadearon a la miserable luz. Ayúdenos, dijeron en voz baja. Por favor, ayúdenos.

Dios, dijo él. Oh, Dios.

Agarró al chico. Date prisa, le dijo. Date prisa.

Se le había caído el encendedor. No había tiempo para buscarlo. Empujó al chico escaleras arriba. Ayúdenos decían ellos.

Deprisa.

Una cara barbuda apareció al pie de la escalera. Por favor, dijo en voz alta. Por favor.

Deprisa. Rápido, por el amor de Dios.

De un fuerte empujón sacó al chico por la trampilla. Salió él también y luego asió la puerta y la cerró dejándola caer de golpe y se volvió para levantar al chico del suelo donde había quedado despatarrado pero el chico estaba ya de pie ejecutando su pequeña danza del terror. Quieres hacer el favor de darte prisa, dijo entre dientes. Pero el chico no dejaba de señalar algo que había fuera de la ventana y cuando miró hacia allí se quedó paralizado. Cuatro barbudos y dos mujeres venían hacia la casa atravesando el campo. Agarró al chico de la mano. Dios mío, dijo. Corre. Corre (McCarthy, 2006: 85, 86).

Decía Trías (1982) que el horror es lo que queda al otro lado del velo, trampilla en este caso, que separa lo decible de lo indecible: el ser humano cosificado por el canibalismo, convertido en alimento para otro humano sin ni siquiera el mínimo parapeto moral de esperar a que estuvieran muertos (como en el conocido caso de la Tragedia de los Andes del vuelo 571 de la fuerza aérea uruguaya en 1972); hacinados y devorados en vida como atestigua el hombre mutilado sobre el colchón. La vileza humana queda sorprendida por una mirada obscena. La escena recuerda bastante a otra narrada por el autor español en *Territorio comanche*: el asilo de Petrinja...

Lo del asilo ocurrió al principio de la guerra, cuando media Petrinja, evacuada por los croatas, aún no estaba en manos serbias. Era territorio comanche en estado puro, y el ruido de los cristales rotos chascaba bajo sus pasos cuando caminaron con precaución por el lugar vacío, uno a cada lado de la calle, vigilando los edificios y atentos a los cruces, por si los francotiradores. Con esa sensación en la cara interior de los muslos y en el estómago que da saberse solo en tierra de nadie. Habían buscado provisiones en una tienda despanzurrada: chocolate, galletas, una botella de vino. Más tarde, en unos grandes almacenes saqueados, Barlés encontró un suéter de lana inglesa a su medida y Márquez una corbata de pajarita que se puso en el cuello de la camisa caqui. Después hicieron una entradilla en una plaza llena de agujeros, estamos aquí, etcétera, ciudad abandonada y demás. Barlés con el micro de TVE en la mano y Márquez haciéndole un plano medio, con un ojo en el visor de la cámara y el otro alrededor, atento. Y cuando ya se marchaban dieron con el asilo de ancianos.

Hubieran pasado de largo de no haber escuchado una voz, o un gemido, a través de los cristales rotos de una ventana. En el edificio, oficialmente evacuado ante el avance serbio, abandonados por los enfermeros en fuga, una docena de inválidos habían quedado atrás, tendidos sobre camillas, en un corredor oscuro junto a la puerta. Eran tres los días que llevaban sin agua ni comida, entre el zumbido de las moscas y el hedor de sus excrementos. Y cuando Márquez y Barlés usaron sus Maglite para verlos mejor, desearon no haberlo hecho nunca. Un par de ellos estaban muertos. En cuanto a los que seguían vivos, iban a estarlo poco tiempo. Así que apagaron las linternas, encendieron el flash y los filmaron a todos, a los vivos y a los muertos. Al acercarles la cámara los ancianos se encogían en sus camillas, entre los orines y la mierda que manchaba ropas y sábanas, y chillaban débilmente enloquecidos de terror, tapándose los ojos alucinados, ciegos, deslumbrados por la luz del flash, suplicando a las dos sombras que se movían a su alrededor. Márquez y Barlés trabajaban sin hablar ni mirarse, y a la luz del flash sus rostros crispados y pálidos parecían los de dos fantasmas. Sólo se interrumpieron una vez, cuando Barlés se apoyó en la pared y se puso a vomitar, pero ninguno de los dos hizo comentarios. Después dejaron en las camillas toda el agua y la comida que tenían y subieron al primer piso, donde una bomba había sorprendido a un anciano vistiéndose para escapar (Pérez-Reverte, 1994: 115, 116, 117).

Se podría decir que también los ancianos han sido «devorados» por la sociedad al dejarlos atrás con tal de sobrevivir. Ambas escenas parecen darle la razón a Hobbes y su conocida idea de que el ser humano es depredador por naturaleza y únicamente los mecanismos sociales lo mantienen a raya, de manera que cuando éstos fallan, aquél se muestra en su auténtica condición. Sin embargo, el ser humano es ambivalente, capaz de lo mejor y de lo peor, y su límite moral, pese a las circunstancias, juega un papel esencial.

Ante los avatares de los seres humanos, ambos novelistas coinciden también en la eterna indiferencia de la naturaleza. En su novela *Sidi*: «Lejanas, frías en lo alto, las estrellas parpadeaban indiferentes. Estaban acostumbradas a que

los hombres se mataran entre sí» (Pérez-Reverte, 2019: 62). Y en McCarthy: «Salió a la luz gris y se quedó allí de pie y fugazmente vio la verdad absoluta del mundo. El frío y el despiadado girar de la tierra intestada. Oscuridad implacable. [...] El aplastante vacío negro del universo. [...] Tiempo prestado y mundo prestado y ojos prestados con que llorarlo» (McCarthy, 2006: 99, 100). O también: «Y si, más allá de aquel empañado oleaje, tal vez otro hombre caminaba con otro hijo por la arena muerta y gris. Dormidos, pero con un mar de por medio en otra playa entre las amargas cenizas del mundo o en pie y andrajosos, perdidos bajo el mismo sol indiferente» (McCarthy, 2006: 162). Parafraseando a Hölderlin, el ser humano, cuando no sueña, puede quedar reducido a un vagabundo que mendiga; a dónde le lleve su necesidad ya es cosa de la moral de cada uno.

He de reconocer que la idea de McCarthy, en su anterior cita, sobre la posibilidad de otro padre acompañado de otro hijo, sobreviviendo en medio de las dificultades, sumada a la conocida idea borgeana sobre la biblioteca eterna con sus matizadas repeticiones e influencias infinitas, nos hace leer a la pareja mccarthiana padre/hijo como una reformulación de la revertiana Alatríste/Ínigo, las cuales no dejan de ser, en cierta forma, actualizaciones de la formada por Dédalo e Ícaro; siempre con esas ligeras variaciones en cada repetición, como plantease el escritor argentino.

Conclusión: marcas de una estética común para el horror

Visto todo lo anterior, la lectura revertiana de McCarthy parece confirmar que, en efecto, todas las guerras son la misma guerra, se producen las mismas heroicidades, como la de un padre queriendo salvar a su hijo, y atrocidades, como la violación, el asesinato o incluso el canibalismo, de manera que la ambivalencia (o gris) humana queda retratada. Los mecanismos de representación de todo ello también son los mismos: la puesta en juego de imágenes siniestras, sintomáticas o metonímicas (de parte por el todo, considerando la sinécdoque como un tipo de metonimia) producen una borradura del límite que separa las categorías sobre las que se asienta nuestra concepción del mundo produciendo la aberración conceptual y el desasosiego o vértigo del horror. En cuanto que siniestro, la sustitución de lo real por lo imaginario que decía Freud se concreta en la sustitución del valor de otorgada certeza por la incertidumbre donde cabe cualquier opción incluyendo la interpenetración de aquello que queríamos separado: civilización/barbarie, vida/muerte, inocencia/culpabilidad, etc., y de ahí el trauma. Ese entramado acumulativo (o enumerativo) de imágenes nos lleva a ese límite, a ese velo, más allá del cual se encuentra lo indecible monstruoso en todo su esplendor.

No quiero cerrar el presente artículo sin comentar una última feliz interrelación; feliz por cuanto que no aporta nada especialmente significativo, a diferencia de las anteriores, pero que resulta difícil dejar pasar. A lo largo de ese peregrinar hacia el sur del padre y su hijo siguiendo la carretera (una actualización del río que decía Manrique), pasan cerca de la costa y ven, encallado más o menos próximo a la playa, un barco abandonado. El padre decide nadar hasta él para comprobar si, al tratarse de un lugar poco accesible, quedaba algún tipo de provisión. Una vez lo aborda, descubre que se trata de una nave de origen español puesto que su nombre es *Pájaro de esperanza*, botada originariamente en Tenerife:

Lo último que encontró fue una cajita cuadrada de roble con esquinas a cola de milano y un troquel de latón en la tapa. Creyó que podía ser un humidificador, pero no tenía la forma adecuada y al cogerla y sopesarla supo qué era. Soltó los pestillos medio corroídos y la abrió. Dentro había un sextante de latón, posiblemente de un siglo de antigüedad. Lo sacó de su cajita hecha a medida y lo sostuvo en la mano. Asombrado de su belleza. El latón había perdido brillo y unas manchas de verdín dibujaban la forma de otra mano que en tiempos había empuñado el sextante, pero por lo demás estaba perfecto. Limpió el verdín del troquel que llevaba en la base. Hezzaninth, Londres. Se lo llevó al ojo e hizo girar el tambor. Era la primera cosa en mucho tiempo que le emocionaba ver. Lo sostuvo en la mano y después volvió a depositarlo en el paño azul de la cajita y cerró la tapa y ajustó los pestillos y lo metió otra vez en el armario y cerró la puerta (McCarthy, 2006: 169).

Todo lector revertiano que se precie no podrá leer este pasaje sin que acuda a sus labios una sonrisa y a su memoria el recuerdo de la novela *La carta esférica* (Pérez-Reverte, 2000) y su protagonista, Coy. Ambos personajes comparten la misma consideración y estima por un objeto que sirve para evitar quedar a la deriva en mitad del caos, símbolo también de su propia voluntad y moral en medio del incierto devenir del mundo.

Bibliografía citada

- ASENSI, M. (1987): *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperion.
- BORGES, J. L. (1952): «Kafka y sus predecesores»; publicado en *Otras inquisiciones*. Recopilado en: *Obras completas I y II*. Edición empleada (2005): Barcelona: RBA.
- DOMÍNGUEZ, SAUSSY y VILLANUEVA (2015): *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Edición empleada (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Taurus.

- FREUD, S. (1919): *Das Unheimliche*. Imago; edición empleada (1976): *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo editor.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. París: Editions du Seuil; edición empleada (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GNISCI, A. (ed.), (1999): *Introduzione alla letteratura comparata*. Bruno Mondadori; edición empleada (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GROHMANN, A. (2019): «Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte.» Publicado en revista digital *Zenda*, 17 de diciembre de 2019: <https://www.zendalibros.com/las-mujeres-de-perez-reverte/> [recuperado: 1/08/2023]
- HERNÁNDEZ RUIZ, F. J. (2021): *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Valencia: Universidad de Valencia.
- MCCARTHY, C. (2006): *The Road*. Edición empleada (2017): *La carretera*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1986): *El húsar*; edición empleada (2018): Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1993): *El club Dumas*.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1994): *Territorio comanche*; edición empleada (2012): Barcelona: Random House Mondadori.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1996): *El capitán Alatraste*; edición empleada (2000): Pérez-Reverte, Arturo y Pérez-Reverte, Carlota: *El capitán Alatraste*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2000): *La carta esférica*.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2006): *El pintor de batallas*; edición empleada (2007): Madrid: Punto de Lectura.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2013): *El francotirador paciente*. Barcelona: Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2019): *Sidi. Un relato de frontera*. Barcelona: Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2020): *Línea de fuego*. Barcelona: Alfaguara.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2022): *Revolución. Una novela*. Barcelona: Alfaguara.
- PIGLIA, R. (1980): *Respiración artificial*. Edición empleada (2015): *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982; edición empleada (2001): Barcelona: Ariel.