

Contingencia, riesgo y regresión al mito: el apocalipsis social de The road

Pilar Antolínez Merchán
Universidad Camilo José Cela

Ángel Rivero Recuenco
Universidad Carlos III

El planteamiento de la película es relativamente simple. Un padre recorre con su hijo un itinerario apocalíptico a través de un mundo ambiental y socialmente desolado. Un breve flash back sugiere, mediante una narrativa muy económica, que algo pasó, repentinamente, inesperadamente, y cambió para siempre la vida sobre la Tierra. Algo –la película no explicita qué cosa- produce una catástrofe ambiental de proporciones cósmicas, que tiene como correlato necesario una progresiva e inexorable aniquilación de la vida en el planeta. También de la vida social.

En un paisaje progresivamente degradado -por doquier, los signos de un mundo que fue y ya no será más-, envueltos en un invierno sin fin y cada vez más oscuro (la película recurre a la técnica fotográfica del B/N en color), padre e hijo inician un camino rumbo al Sur y al mar, donde esperan encontrar algún vestigio de vida y la posibilidad, más soñada que cierta, de reconstruir su extremadamente precaria existencia.

La alimentación escasea, la amenaza de la muerte por inanición sólo es superada por su reverso más espantoso: morir devorados por alguna de las bandas de caníbales que recorren la campiña de lo que antes eran los EEUU. En estas condiciones, a lo largo del camino, el padre y el hijo han de buscar alimento, al tiempo que esquivan la amenaza caníbal. En la ruta encuentran a otros

viajeros, con los que mantienen una relación de desconfianza y hostilidad (sólo los canibales, paradójicamente, han desarrollado alguna pauta de organización social, de cooperación para devorar en grupo a otros).

Y al final está el mar, en efecto, aunque ya no es azul, sino gris como todo lo demás. Pero sobre el final y sus significados hablaremos más tarde...

Con *The road* culmina una tradición del cine de anticipación catastrófica que tiene como denominador común el terror a un exterminio de la humanidad, como consecuencia imprevista (¿tal vez no tanto?) y no deseada de la ciencia, pero cuyos antecedentes se remontan a Shelley, a Verne o a London. El científico como aprendiz de brujo en *Frankenstein* –donde el deseo de control es el desencadenante de una absoluta pérdida de control–, la humanidad desolada ya en *Los 500 millones de La Vegun* y en *La peste escarlata*... También el mito, las resonancias arquetípicas subyacen a este tipo de narraciones: el aprendiz de brujo –ahora transmutado en científico– en el *Frankenstein* de Shelley, el invierno eterno sucede a la pérdida del Grial en los ciclos artúricos, etc.

La temática y el argumento de *The road* no son nuevos en el cine moderno; sin embargo, *The road* se distancia como una película eminentemente trágica, triste, muy emotiva, sin concesiones, casi carente de épica... todo lo cual la aparta del estilo de otras películas semejantes (*28 días después*, *El último hombre vivo*, su remake *Soy leyenda*...), donde la catástrofe da lugar a una cierta reorganización cooperativa de los supervivientes, que se enfrentan, combaten épicamente, a la situación límite en la que se ven sumidos.

En *The road* está prácticamente ausente la dimensión fantacientífica. No es un filme de ciencia-ficción. Salvo la catástrofe –de la que no se dice prácticamente nada–, todo lo demás es potencialmente real, naturalmente posible. No se ven alteradas las leyes de la física (lo que se alteran son las regularidades históricas del orden social). Quizá la saga de *Mad Max* sea comparable, pues en ella tampoco hay fantaciencia, y sí una violenta regresión social. Pero en estos filmes todo rebosa de épica, y la aniquilación social no es tan extrema.

LOS TÓPICOS

La catástrofe y sus consecuencias parecen en *The road*, si no una excusa, al menos un signo que habla de otras cosas: en particular, la película aborda el tema de fondo de la relación paterno-filial, constituyendo, antes que otra cosa, una reivindicación de la figura del padre, de su estatus y de su rol ético.

¿Cuáles son los temas (tópicos discursivos) que subyacen al arco argumental de *The road*?

LA OPACIDAD DE LA CATÁSTROFE

Comencemos por la catástrofe. En *The road*, a diferencia de otros filmes, el origen de la catástrofe pasa a segundo plano. Recurriendo a la técnica narrativa del flash back, muy escuetamente, se nos muestra que de repente algo acontece una noche, después de la cual nada será tal como lo conocíamos. ¿Qué sucedió?, ¿qué desencadena la catástrofe? Nada se nos dice al respecto. Sólo vaguedades, sugerencias, reflejos indirectos de la destrucción: hay fuego, algo parecido a explosiones que se proyectan en los cristales de la ventana desde la que el protagonista -el padre- observa atónito lo que pasa, entre los gritos de sus vecinos.

La catástrofe comparece por tanto como algo terrible pero opaco, cuyo origen es indecible, y por ello sin que sea pensable la más mínima posibilidad de control (máxima expresión de una realidad contingente).

Sólo alguna conversación sobre la catástrofe permite vislumbrar de forma mínima qué pudo suceder. “*Nos habían advertido*” –comenta un anciano con el que padre e hijo comparten algo de alimento una noche. ¿Fue una repentina catástrofe ambiental lo que desencadenó la aniquilación de la vida?, ¿la advertencia se refiere a las teorías sobre el calentamiento global y el deterioro progresivo del medio ambiente...? Eso parece sugerirse –de hecho la manifestación más obvia de la catástrofe es el deterioro ambiental, que se hace patente en la imagen de un invierno eterno, cada vez más frío.

Pero lo que creo que importa es que se trata de un origen oscuro, mudo, indecible, y esa inescrutabilidad quiere significar la más absoluta falta de control sobre nuestra existencia, el poder absoluto y latente de una naturaleza que ha estallado en rebelión, pero cuya amenaza estaba ahí como una especie de espada de Damocles apocalíptica. Es también como un castigo a nuestra soberbia (racional, tecnocientífica); una especie de aniquilación bíblica, porque en el fondo también está Dios, igualmente silencioso. El sueño ilustrado del control racional de la naturaleza se disipa, como tantas otras veces, en el relato de *The road*.

Pero el origen de la catástrofe parece más bien un tópico menor en el relato, su telón de fondo, no el tema sobre el que se articula la narración (que es un relato acerca del “día después de la catástrofe”). No obstante, su indecibilidad, su silenciamiento es significativo.

De hecho lo que importa más que el origen de la catástrofe es la catástrofe como origen de un estado de violencia universal, sus consecuencias en términos de regresión al caos originario (y mítico) en el que se perfila -o se demanda- un nuevo comienzo, una nueva morfogénesis.

EL RETORNO AL ESTADO DE NATURALEZA: EL APOCALIPSIS SOCIAL

Si consideramos el arco argumental de *The road* desde la ya clásica interpretación de Carlos Moya del teorema Hobbesiano, podremos comprender con más lucidez el sentido del relato y los significados atribuidos a la figura del padre protagonista:

La catástrofe se perfila en *The road* como una “*emergente y azarosa eventualidad de una violenta y caótica situación donde a nadie le es seguro... ‘lo bueno y lo malo’*” (Moya, 1984, 317), un “*caótico fin y retorno al terror originario de la ‘naturaleza salvaje’*”, que reproduce “*el trágico escenario originario de donde penosamente se volverá a salir con la fundación colectiva de un Nuevo Estado instaurando políticamente su propia sociedad civil*” (Ibíd., 318).

En el plano social, la consecuencia de la catástrofe es una suerte de regresión al estado de naturaleza hobbesiano. El hombre deviene, literalmente, lobo para el hombre. Y esa regresión es literal, pues parece que la humanidad se ha dividido entre depredadores (caníbales) y presas, cuyo principal terror y ocupación es evitar ser devorados por las bandas de caníbales.

El Estado no existe, por supuesto, ni nada que se le asemeje. La organización social ha quedado reducida a su expresión mínima: la familia monoparental -como en el caso de los protagonistas-, alguna familia nuclear completa -que aparece al final, casi como una tenue esperanza- y la banda de cazadores-depredadores (los caníbales). Todos desconfían de todos.

Llama la atención que sólo los caníbales muestran una organización social básica, pautas de cooperación para la caza de otros hombres. Sobra decir que el canibalismo, aquí, no es una actividad ritual, sino una práctica de supervivencia que viola uno de los tabúes fundamentales sobre los que se edifica el orden social (no tomar como alimento a otros hombres). Las presas humanas, que aún respetan este tabú fundacional, no están organizadas. Es más, desconfían unas de otras. La sociedad, por tanto, ha sido aniquilada.

Como decíamos, no hay elementos fantásticos o de ciencia-ficción en todo esto. Los caníbales lo son porque han regresado, radicalmente, a un estadio primigenio de Guerra Civil. Como si la catástrofe hubiera anulado el imperio de la razón que es el supuesto hobbesiano que subyace a la instauración del Estado. Sin Estado, la regresión a la naturaleza es inexorable. La catástrofe total no mueve a la cooperación sino a su reverso más extremo y radical.

La destrucción ambiental deja paso, en el plano social, a la aniquilación de la sociedad, el retorno al estado de naturaleza, a la violencia de todos contra todos del mito original hobbesiano: “*Allí donde reina el Estado de Naturaleza*

los humanos no viven todavía en Sociedad, sino en la violencia universal de la Guerra. Pues la condición originaria de los humanos, en su estado natural de libertad absoluta, cuando todavía no están sometidos al Poder Absoluto de Leviatán, es la ausencia de todo derecho y de toda Ley" (Ibíd, 289).

Lo cual abre la puerta, como una demanda silenciosa pero obvia, a la expectativa de un nuevo Leviatán que instaure, de manera necesariamente violenta, un nuevo orden, pues "*Donde no hay poder común, la ley no existe*" (Hobbes en Moya, op. cit., 289).

En *The road* la sociedad comparece, en efecto, radicalmente degradada: bien directamente aniquilada –como ocurre en el caso de los individuos que vagan solos en medio del Apocalipsis–, bien reconfigurada en una regresión primitiva y fantasmal a la banda caníbal, bien –como en el caso de los protagonistas– reducida a una especie de elementalidad social que en la película toma la forma de una familia monoparental a la cabeza de la cual está el padre.

Y en esta elementalidad social radica, como en una semilla cultural, la posibilidad de reconstituir la sociedad y la civilización: "*Nosotros llevamos el fuego*", es uno de los axiomas, un *mantra* con el que el padre trata de fortalecer la moral del hijo. "*¿Nosotros somos los buenos?*", pregunta el hijo, que ya ha nacido después de la catástrofe y no ha conocido la vida civilizada; "*sí, nosotros somos los buenos*", responde el padre. "*¿Son buenos o malos?*" Es la pregunta que continuamente hace el hijo al padre en cada uno de sus amenazadores encuentros con los otros.

El padre es el maestro de la supervivencia para el hijo, le transmite lo que hay que hacer y lo que no para poder llegar al mar; pero más allá de todo eso es el *lugar de la Ley*, el portador del fuego, el que discierne entre el bien y el mal, el que separa a los buenos de los malos –llegado el caso, también asume los roles de juez y verdugo. El padre intenta transmitir al hijo una *minima moralia*, en la esperanza –muy remota, casi un anhelo imposible– de que él pueda continuar portando el fuego (la transmisión ética del fuego como reproducción del orden social amenazado, y por tanto de la inmortalidad colectiva).

Hay en todo esto una especie de asidero moral para que el sentido de la existencia no se pierda por completo y para siempre, una especie de supuesto o de premisa para poder seguir viviendo en las condiciones más atroces que puedan ser imaginadas. Pero lo que importa es que es el padre quien asume ese rol de soporte ético y de transmisión de las normas, de preservación del fuego. (Lo que, como veremos, contrapone su figura a la de la madre, que enloquece tras la catástrofe y huye para suicidarse, antes de que padre e hijo inicien su itinerario hacia el Sur).

"El Estado es el Protector de la Vida de sus súbditos, lo que sólo es posible en cuanto Leviatán es el Señor de la Vida y la Muerte de sus súbditos"

(Moya, op. cit., 307). En *The road*, es el padre quien asume (al menos en el plano simbólico) ese embrionario poder, esa función capital de la soberanía estatal que garantiza la vida en paz de sus súbditos (de su hijo) mediante la imposición de una ley (una ética) que mediatiza la relación con la propia muerte retraduciéndola en temor a la transgresión legal (ética) como temor a la ira del Estado/Padre. El respeto a la Ley, el temor al Estado/Padre, exime a su súbdito/hijo de la carga en permanencia de su propio miedo a la muerte, transferido al Estado/Padre y así reconducido en pacífico acatamiento de su Ordenamiento legal (Ibíd.).

La instauración de una distinción elemental entre buenos y malos es el núcleo de la Ley, que es el núcleo del orden social. Y en *The road* el padre comparece como símbolo que condensa los significados desiderativos atribuidos al Estado en clave hobbesiana.

LA MADRE AUSENTE Y LA REIVINDICACIÓN DEL PADRE

La muerte del Padre da paso a la reproducción del núcleo original del orden, sobre la base del embrión de la Ley transmitida. El Padre que emerge a orillas del mar, con la familia nuclear ya completa, simbolizará esa regeneración del orden social, la morfogénesis que sucede a la regresión catastrófica al estado de violencia universal.

Si la narración pivota sobre la figura del padre, ello plantea inmediatamente la pregunta sobre la figura de la madre. En *The road* nos encontramos con una especie de madre ausente. En primer lugar, en las secuencias retrospectivas que muestran el preludeo a la odisea de los protagonistas, ausente de su responsabilidad como soporte emocional de la familia –si aceptamos ese rol tradicional; finalmente, ausente también del relato al elegir la muerte antes que vivir en el infierno que ha devenido la vida sobre la tierra. La madre desaparece literalmente. Se convierte en un recuerdo del padre, un recuerdo del que finalmente se deshace él también, arrojando a las aguas de un río la cartera con su viejo retrato (las aguas del río como símbolo mítico del devenir y del olvido).

Sólo al final, cuando el niño ha perdido a su padre y se reencuentra a orillas del mar con otro hombre, éste le guía a un nuevo grupo elemental de pertenencia, una nueva familia nuclear, en la que en este caso sí hay una madre, que significativamente le acoge en sus brazos... Y así, de hecho, termina el relato, como si la salida del infierno, la restauración de la Ley y del orden social, pasara necesariamente por la reconstitución de la familia nuclear completa.

EL PLANO SIMBÓLICO

En el plano simbólico, vemos que todo el relato está estructurado a partir de un entramado de significantes arquetípicos:

Con carácter general todo el relato se articula a partir de una oposición temporal básica que contrapone la catástrofe con el mundo anterior a ésta (la catástrofe introduce la barrera infranqueable que separa el *antes* del *después* que da sentido al relato).

El relato adquiere sentido a partir de esta referencia a un tiempo pasado, un tiempo perdido, casi una especie de paraíso engañoso, que se refleja pálidamente en los signos de ese pasado que aparecen desparramados por doquier, ahora desprovistos de su significado funcional (pues han adquirido otro, como en el caso de los carritos de supermercado con los que los supervivientes arrastran penosamente sus escasas pertenencias), o reducidos a su mero valor simbólico (el objeto como signo de su uso, o de la pérdida de sentido de su uso: el carro como signo de la escasez...), todo como evocación de la pérdida. También hay algunos flash backs que nos devuelven a ese tiempo ido (sobre todo cuando el protagonista recuerda a su esposa).

Un momento evocativo especialmente intenso es cuando el protagonista vuelve a su hogar de la infancia. El tiempo pasado nunca aparece tan marcadamente significativo, y perdido, como en esa secuencia (“*no hay más patria que la infancia...*”, nos recordaba Barthes).

The road es un relato sobre la pérdida, la elaboración del duelo y la lucha por retornar a un mundo que pueda ser habitable otra vez. La catástrofe es significativa de la pérdida irreparable (consustancial a la condición humana).

¿Cómo se articula simbólicamente esa oposición axial entre el pasado y el presente generado por la catástrofe?

Además de los recursos narrativos citados (flash backs, evocación directa del pasado, objetos desprovistos de su significado funcional, y reducidos a significantes de un valor de uso perdido), esta oposición temporal estructurante del relato se declina en una serie de oposiciones básicas de orden:

- Estacional-climático,
- Geográfico,
- Social,
- Moral...

En el plano estacional, el mundo posterior a la catástrofe se significa ante todo por la instauración de un invierno que parece no tener fin, el ciclo de las estaciones se ve interrumpido, y con ello la renovación de la vida.

Ausencia de color: color :: invierno : verano :: vida : muerte

El invierno es en muchas tradiciones míticas el tiempo de la muerte. En el ciclo artúrico, la pérdida del Grial se ve acompañada de un invierno sin final. Sólo la recuperación de este símbolo de la unidad perdida dará paso al brotar de la primavera.

En el plano geográfico el sur y el mar se contraponen al invierno y la muerte posterior a la catástrofe. El sur y el mar son el destino del itinerario de los protagonistas. Si el Norte se asocia al invierno y la muerte, el Sur es significativo mítico del calor y de la vida. El mar es asimismo signo de vida y de renovación. Por eso el viaje allí.

Norte :: Sur :: frío : calor :: verano :: invierno :: vida : muerte :: ausencia de madre : presencia de la madre :: retorno al estado de naturaleza :: orden social...

En el plano social, el fuego se contrapone a la frialdad del invierno-muerte, pero adquiere un significado sociológico al evocar el hogar, la civilización, el orden social, cuyo fundamento es la ética. Como seres de una nueva prehistoria (invertida, en regresión), los protagonistas tratan de conservar ese fuego como significativo de la vida social que conlleva una ética mínima basada en la distinción entre los que respetan las reglas y los que no (y la regla básica es no comer carne humana, no alimentarse de los semejantes).

Fuego/luz : oscuridad :: verano : invierno :: descomposición moral : constitución ética...

Y en este mismo plano los caníbales significan la ausencia de sociedad, de ética, la aniquilación social.

Caníbales : no caníbales :: lo social : lo no social :: la falta de ética :: la regulación ética...

Mundo de la catástrofe	Mundo sin la catástrofe
Ahora	Antes/después
Invierno	Verano
Norte	Sur
Muerte	Vida
Frío	Calor
Ausencia de color (escala de grises)	Gama cromática, saturación de color
Ausencia de madre	Familia nuclear completa, Ley del padre
Retorno el estado de naturaleza	Orden social, Ley
Descomposición social	Constitución ética de la sociedad
Descomposición moral	Luz
Oscuridad	Respeto a las normas fundantes
Canibalismo	

Así, el relato es una especie de viaje cíclico que parte de un pasado aniquilado por la catástrofe, que da lugar a un mundo social y biológicamente en descomposición por el que los protagonistas tratan de transitar hacia una renovación de la vida.

INTERPRETACIÓN FINAL: CONTINGENCIA, RIESGO Y REGRESIÓN

Las películas sobre catástrofes pueden interpretarse como expresiones narrativas de los fantasmas de la modernidad tardía, síntomas de la desorientación ontológica de un orden (nuevo) que ha perdido su anclaje en el viejo orden, sin encontrar todavía referencias de sentido suficientemente eficaces que sustituyan a las anteriores. En el cine de catástrofes se tematizan de forma fantasmagórica las amenazas derivadas del incremento de la contingencia, los riesgos (autoproducidos) y el peligro propios de la modernidad industrial, tal como la sociología reciente ha desarrollado (Beck, Baumann, Luhmann, Giddens...).

Una de las formas en que se expresan esos fantasmas tardomodernos o pos-tradicionales es la fantasía de la regresión. Ésta se da en los relatos post-catastróficos, que constituyen una especie de radicalización de la temática de la catástrofe. Al narrar lo que acontece a los supervivientes “el día después” de la catástrofe, y ya dejado atrás el clímax de la destrucción masiva –y la posibilidad de un final feliz-, el relato se vuelve más sombrío, desolador y centrado en los personajes (la catástrofe en sí deja de ser un actor presente, ya que pertenece al pasado).

En esta suerte de género dentro del género –al que pertenece obviamente *The road*- “el día después” se escenifica como retorno a un pasado mítico, como regresión fantástica al origen anterior a la civilización, como consecuencia compensatoria de los excesos de la civilización: como castigo, por tanto, inscrito en la lógica de un tiempo cíclico (lo que, dicho en el lenguaje de los primeros frankfurtianos, expresa, una vez más, que el dominio racional del mundo, el intento de escapar del orden mítico, trae como consecuencia el retorno al mito).

Así por ejemplo, en *The road*, la vida, la supervivencia, la lucha por instaurar un núcleo de orden se despliega como lucha contra la indeterminación del caos. La oposición orden-caos atraviesa simbólicamente todo el relato. Pero esa oposición, y esa lucha por instaurar el orden frente al caos, son propias de un orden premoderno, pues la modernidad no guarda una preferencia definida por el orden en oposición al desorden, sino que el desorden existe como alternativa legítima (Baumann, 1996).

En *The road* se expresa un temor primitivo al caos, al “otro del orden” representado en la (anti)sociedad caníbal. El “otro del orden” no es “otro orden” (como podría pensarse desde una ambivalencia valorativa moderna), sino la alternativa fantasmagórica del caos (la destrucción de la sociedad y sus principios morales básicos). En *The road*, “la positividad del orden se construye y tiene su condición de posibilidad en la negatividad del caos” (Berriain, 1996, 21). Por eso *The road* es el relato de una regresión fantasmagórica a un mundo originario, casi anterior al orden social mismo. Y quizá por eso su discurso es esencialmente conservador y tradicional.

La fantasía regresiva de *The road* no sólo lo es en un sentido amplio, como expresión atávica del terror primario de retornar al caos original. También es regresiva porque parece proponer una restauración del estatus-rol paterno formalmente superada en la modernidad tardía.

Como Ulrich Beck ha planteado, la coexistencia problemática de la expansión de las opciones y de los riesgos se manifiesta, entre otras cosas, en la transformación de la familia nuclear: la reestructuración moderna de las asignaciones posicionales de género implica la necesaria redefinición de las funciones del matrimonio, la sexualidad y la paternidad. Y la narrativa implícita en *The road* se configura como un contradiscurso de corte tradicional que reivindica el estatus del *paterfamilias*, ante las corrientes de cambio que han descentrado su posición vertebradora del orden social más básico.

¿Por qué y para qué *The road*?, nos podríamos preguntar. Quizá como advertencia de una posible catástrofe, como reivindicación de la familia tradicional y del rol del padre. Este parece ser el mensaje fuerte (y no tanto la catástrofe ambiental que comparece como signo de otra cosa: de una catástrofe social que implica la regresión al estado de naturaleza, cuya salida está en la recuperación de la Ley del Padre).

Sin embargo, este relato en el que se escenifica un retorno al pasado ancestral es también una expresión de la modernidad, precisamente porque es un relato sobre el tiempo y su apertura, cuya construcción sólo es posible desde una concepción (moderna) del tiempo como totalidad parcelada en un pasado y un futuro cuya diferencia tiende a infinito (Luhmann). *The road*, como el cine de catástrofes en general y más aun el sub-género de la post-catástrofe, expresa la angustia ante la incertidumbre de un tiempo abierto, indeterminado, infinito en sus posibilidades.

¿Cómo se concreta, entonces, esta concepción abierta del tiempo en *The road*? En el filme, el tiempo, la narración se despliega entre un pasado definitivamente perdido (la película es, en cierto sentido, un duelo, refleja el duelo del protagonista ante las pérdidas sufridas: su mujer, su infancia, su vida anterior...) y un presente cuyo futuro es cuando menos incierto, y en el peor de los casos no existe, o existe sólo como el tiempo de espera del condenado a muerte. El tiempo comparece suspendido, es el tiempo vacío de la espera de la aniquilación definitiva. Todo ello bajo la mirada observadora de un Dios silencioso.

Porque Dios está también presente, pero como un observador de la catástrofe. Como un padre omnisciente y severo que contempla la perdición de sus hijos, consecuencia de sus pecados. Es el Dios paleotestamentario que castiga a la humanidad, quizá para dar a unos pocos justos la oportunidad de comenzar de nuevo. En este sentido el tiempo es cíclico: hay una regresión al origen, al grado cero de la civilización, y también la posibilidad –por remota que esta sea– de volver a empezar. Y en este sentido, la concepción del tiempo vuelve a ser pre-moderna, con Dios como observador de la totalidad del tiempo (de la eternidad), dentro de una estructura cíclica del devenir.

La presencia de Dios como observador implica, además, la apelación a una fórmula de reducción de la contingencia, que se une a la elemental codificación binaria del padre protagonista que clasifica a los supervivientes como buenos/malos –codificación primaria validada por el padre de relevo que emerge en la orilla del mar para hacerse cargo del hijo huérfano de aquél. Todas estas fórmulas de reducción de la contingencia son netamente pre-modernas, impracticables en las sociedades modernas, lo que enfatiza el carácter regresivo del relato.

Una película como *The road* (y no sólo ella) constituye la expresión de una angustia existencial que se despliega como un hecho social al que en tanto tal no podemos sustraernos: la catástrofe ecológica implica una catástrofe social que implica a su vez una catástrofe moral. Se representa, por lo tanto, una catástrofe integral (holística), que refleja una angustia también integral.

Quizá, como Josteo Beriain ha señalado, ese rasgo integrativo de la angustia y sus representaciones sea una suerte de sustituto de las cosmovisiones

tradicionales-holísticas, prácticamente imposibles en un mundo segmentado por la diferenciación funcional.

Y aquí radicaría la paradoja (aparente o real) de *The road*: un relato que sólo es posible desde una concepción moderna del tiempo como apertura indeterminada y de la sociedad como expansión de opciones y riesgos generadora de angustia. Pero que, desde este punto de partida, trata de exorcizar la angustia y suturar imaginariamente el déficit de sentido en ella implicada por medio de una fantasía regresiva, que se inscribe en unas coordenadas morales y temporales pre-modernas y mitológicas.

Sed de sentido y retorno al mito original, bajo el arco argumental del “día después” de la catástrofe. Como en el ciclo artúrico, se busca la unidad perdida (el Grial) entre las brumas de un invierno eterno.

REFERENCIAS

- GIDDENS, A., BAUMAN, Z., LUHMANN, N., BECK, U. (1996): *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- BERIAIN, J. (1996): Prólogo en Giddens, A., Bauman, Z., Luhmann, N., Beck, U., *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- MOYA, C. (1984): *Señas de Leviatán. Estado nacional y sociedad industrial: España 1936-1980*, Madrid, Alianza Universidad.